

Foreningen Norske Grafikeres formidlingsarbeid

- en studie av et kunstnerdrevet
formidlingsarbeid

Hovedfagsoppgave i Kunsthistorie

av

Helene Brekke

Våren 2007

Institutt for filosofi, idè- og kunsthistorie og klassiske språk

Universitetet i Oslo

1. FORORD	5
2. INNLEDNING.....	6
2. 1. HOVEDPROBLEMSTILLING: HVORDAN HAR FORENINGEN NORSKE GRAFIKERE ARBEIDET MED FORMIDLING AV NORSK GRAFIKK?	7
2. 1. 1. <i>Hva karakteriserer Norske Grafikeres formidlingsarbeid i forhold til det teoretiske perspektivet i oppgaven?.....</i>	8
2. 1. 2. <i>Hvorfor opplever vi svingninger i grafikkens popularitet?.....</i>	8
2. 1. 3. <i>Hva har det å si for formidlingsarbeidet at dette er drevet av grafikere?</i>	8
2. 1. 4. <i>Hvordan har den norske stats kulturpolitikk påvirket foreningens formidlingsarbeide?.....</i>	9
3. TEORI OG METODE	10
3. 1. <i>Teoretisk perspektiv</i>	10
3. 2. <i>Metodepresentasjon</i>	16
3. 3. <i>Historisk metode</i>	16
3. 4. <i>Kontekstualisering</i>	16
3. 5. <i>Kildeproblemer</i>	17
3. 6. <i>Andre kilder</i>	18
4. OPPSTART OG KAMP OM PLASSEN I KUNST-NORGE.....	19
4. 1 KULTURPOLITIKKENS OPPSTART.....	19
4. 2. KUNSTNERORGANISASJONENE	21
4. 3. FORENINGEN NORSKE GRAFIKERE	22
4. 4. FØRSTE VAKLENDE SKRITT	24
4. 5. FØRSTE UTSTILLING – BLOMQVIST KUNSTHANDEL	25
4. 6. ANNET FORMIDLINGSARBEIDE	27
4. 7 NORDISK GRAFIKKUNION	30
4. 7. 1 <i>Stiftelsen Nordisk Grafikk Union.....</i>	31
4. 7. 2 <i>Utstillinger i NGUs regi.....</i>	32
4. 8. DRØFTING OG OPPSUMMERING	33
5. ETTERKRIGSTIDEN – KUNST UT TIL FOLKET	35

5.1. FORMIDLINGSARBEID UNDER KRIGEN	35
5. 2. NGU STARTER OPP IGJEN	36
5. 3. ETTERKRIGSTIDENS TRO PÅ KUNSTEN	36
5. 3. 1. <i>Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket</i>	39
5. 4. RIKSGALLERIET	40
5. 4. 1 <i>Norske Grafikere og Riksgalleriet</i>	41
5. 4. 2. <i>Utstillingene</i>	42
5. 4. 3 <i>Konflikt mellom Norske Grafikere og Riksgalleriet</i>	44
5. 5. KULTURMIDLER	45
5. 5. 1. <i>Et kulturprogram til debatt</i>	46
5. 6. FORMIDLINGSARBEIDE ETTER KRIGEN	48
5. 6. 1. <i>Utstillinger</i>	48
5. 6. 2. <i>Oppgangstid</i>	49
5. 7. AVTALE MED UNIVERSITETSBIBLIOTEKET	53
5. 9. DRØFTING OG OPPSUMMERING	54
6. STORHETSTID OG NEDGANGSTID	58
6.1 KUNSTFORMIDLING SOM KULTURPOLITISK SEIER	58
6. 1. 1 <i>Politisk velvilje og det utvidete kulturbegrepet</i>	60
6. 2 MEDVIND OG NYE PROSJEKTER	62
6. 2. 1. <i>Oppstart av nye prosjekt</i>	62
6. 2. 2 <i>Utstillingsvirksomhet</i>	62
6. 2. 3. <i>Ønske om egne lokaler</i>	64
6. 3. GRAFIKERNES UTSTILLINGSSERVICE	66
6. 3. 1 <i>Galleriet Norske Grafikere</i>	67
6. 3. 2. <i>Økonomiske problemer for GUS</i>	69
6. 3. 3. <i>Utstillingsutvalg</i>	72
6. 3. 4. <i>GUS utstillinger</i>	73
6. 4. DÅRLIG FORENINGSØKONOMI	74
6. 5. BOKUTGIVELSER OG JUBILEER	74
6. 6. NGU	75
6. 6. 1. <i>Artotek</i>	75
6. 6. 2. <i>NGU - De senere årene</i>	75
6. 7. DALENDE INTERESSE	76

6. 8. ARTOTEKSENTRALEN	76
6. 8. 1. <i>Oppstart</i>	76
6. 8. 2 <i>Bildene</i>	79
6. 8. 3. <i>Økonomi</i>	80
6. 8. 4. <i>Artoteksentralens egne vurderinger og evalueringer</i>	82
6. 9. DRØFTING / OPPSUMMERING.....	85
7. KONKLUSJON	87
8. SAMMENDRAG AV OPPGAVEN	92
10. ILLUSTRASJONER:	97
11. LISTE OVER ILLUSTRASJONER.....	98
12. LISTE OVER FORKORTELSER BRUKT I OPPGAVEN.....	99
13. LITTERATURLISTE	100
13. 1 <i>Bøker:</i>	100
13. 2. <i>Artikler, oppgaver, studier, rapporter:</i>	104
13. 3. <i>Arkiv:</i>	106
13. 4. <i>Avisartikler og anmeldelser:</i>	107
13. 5. <i>Stortingsmeldinger:</i>	108
13. 6. <i>Kataloger:</i>	108

1. Forord

Bakgrunnen for valg av kunstformidling som tema for hovedfagsoppgaven var min langvarige interesse for dette temaet.

Norsk kunstformidling er spesiell fordi den i stor grad er styrt av kunstnere på kunstnernes egne premisser. Det var derfor interessant å undersøke en kunstnerforenings formidlingsarbeid. Valget falt på foreningen Norske Grafikere.

Det meste av oppgaven er skrevet på bakgrunn av studier i foreningens eget arkiv. Dessverre er foreningens arkiv meget mangelfullt. Store deler av arkivet forsvant før jeg fikk startet arbeidet. Det finnes ikke noe brevarkiv, søknadsarkiv, eller katalogarkiv. Arkivet består i dag kun av begrensede styreprotokoller og årsmeldinger. Jeg har derfor bygget deler av oppgaven på andre kilder som har vært relevante. Mesteparten av disse kilden har jeg fått tilgang på gjennom hyggelige og hjelpsomme mennesker som har hjulpet og støttet meg. Så en stor takk til alle disse! Takk til Norske Grafikere for hjelp med å finne frem i gamle protokoller og til å finne alternative kilder. En spesiell takk også til Sidsel Helliesen, leder for Kobberstikk- og håndtegningsamlingen ved Nasjonalgalleriet. Hun har skrevet mye om norsk grafikk gjennom tidene, og gjennom henne har jeg fått tilgang til Nasjonalgalleriets dokumentarkiv og klipparkivet. Dag Solhjell har vært en stor inspirasjonskilde med sitt arbeid på det kulturpolitiske feltet, og den hovedteoretiker jeg har støttet meg til.

2. Innledning

Foreningen Norske Grafikere (NoG) ble stiftet i 1919. Det var først og fremst grafikernes vanskelige trykkeforhold, dårlige utstillingslokaler, fåtallig representasjon i Bildende Kunstneres Styre og behovet for en egen jury for grafikk på Høstutstillingen som dannet grunnlaget for opprettelsen av foreningen. Gjennom tidene har foreningen opplevd store svingninger i grafikkens popularitet. Etter en meget trang og vanskelig oppstart kom det etter hvert oppgangstider for grafikken. I etterkrigstiden begynte interessen for grafikk å vokse, og utover på 1960-tallet nærmest eksploderte denne interessen. Grafikken ble benyttet som et kunstpolitisk verktøy gjennom den sosialdemokratiske kunstpolitikken vi hadde i Norge på 1950 og 60-tallet. Gjennom det sosialdemokratiske politikken ble kunsten sett på som et velferdsgode som staten skulle sørge for at alle hadde mulighet til å oppleve¹. Det ble igangsatt en rekke spennende prosjekter på denne tiden, og antall kunstnere som ønsket å lære den grafiske prosessen vokste. Grafikk ble aktivt brukt for å fremme norsk kunst både i innland og utland. Samarbeidet med utlandet blomstret opp, flere salgssteder for grafikk kom til og i 1972 åpnet foreningen sitt eget galleri. Som en hver storhetstid måtte også denne få sin nedgang og utover på 80-tallet dabbet interessen for grafikk av.

De store svingningene i interessen, som til tider kan virke helt uavhengig av foreningens arbeide, har spilt en stor rolle for grafikken, og det er interessant å se hva som har hatt innvirkning på formidlingsarbeidet. Et annet interessant aspekt med foreningens formidlingsarbeid er at grafikken gjennom tidene har slitt med lav status som kunstform, og ikke blitt verdsatt på lik linje med annen billedkunst verken av kunstnere eller publikum. Dette gjør formidlingen særlig viktig. Også kompleksiteten i den kunstneriske teknikken gjør dette arbeidet spesielt. Det finnes mange forskjellige grafiske metoder, og det kan derfor være viktig å også inkorporere forklaringer på disse teknikkene i formidlingen for å skape større forståelse og et bredere publikum. De grafiske trykkemetodene kan være vanskelige å forstå for ufaglærte, og

¹ Solhjell, Dag, *Fra akademiregime til fagforeningsregime*, Unipub, Oslo 2005, s. 56

misforståelser i forhold til originalitetsspørsmål er problematiske i forhold til salg av grafikk.

NoG er en fagorganisasjon for grafikere i Norge og styres derfor også av grafikere. Dette har uten tvil innvirkning på de oppgavene foreningen konsentrerer seg om. Jeg tror det derfor vil være interessant å videre undersøke hvordan dette påvirker formidlingsarbeidet. I dag har foreningen, i følge daglig leder, ingen spesiell målgruppe for sitt formidlingsarbeid. De har forsøkt å rette en spesiell formidling mot barn og ungdom, men på grunn av dårlig økonomi har det vært vanskelig med spesifikke tiltak.

For å analysere formidlingsarbeidet nærmere har jeg valgt ut tre sammenhengende, men samtidig ganske forskjellige perioder i foreningens historie som grunnlag for denne studien. Dette for å se hvordan arbeidet er blitt påvirket av økonomi, samfunnssvingninger, kunsthrender, politikk osv. gjennom tidene.

2. 1. Hovedproblemstilling: Hvordan har foreningen Norske Grafikere arbeidet med formidling av norsk grafikk?

For å avgrense oppgaven har jeg valgt følgende perioder for undersøkelse:

- 1) begynnelsen på foreningshistorien – oppstart og kampen om plass i kunstinstitusjonen (1919-1939)
- 2) etterkrigstiden – kunst ut til folket (1945-1960)
- 3) eget galleri – storhetstid og nedgangstid (1960-1985)

Periodene er valgt fordi jeg mener de er viktige for å forstå utviklingsløpet i formidlingsarbeidet. Tidsmessig henger periodene sammen og jeg vil se på utviklingen i kronologisk rekkefølge. Jeg kommer til å legge mindre vekt på den første perioden i forhold til de to andre, fordi det i den perioden ble gjort mindre formidlingsarbeid og det er også lite dokumentasjon. Likevel er en gjennomgang av perioden nødvendig for å gi et helhetlig bilde.

Under de tre utvalgte periodene vil jeg også forsøke å finne ut av følgende delproblemstillinger:

2. 1. 1. Hva karakteriserer Norske Grafikeres formidlingsarbeid i forhold til det teoretiske perspektivet i oppgaven?

2. 1. 2. Hvorfor opplever vi svingninger i grafikkens popularitet?

2. 1. 3. Hva har det å si for formidlingsarbeidet at dette er drevet av grafikere?

For å svare på spørsmålene har jeg videre valgt ut noen interessante prosjekter innen periodene som jeg ønsker å ha som utgangspunkt for sammenligningen. Dette er prosjekter som foreningen selv har satt i gang eller vært involvert i på annet vis i de utvalgte periodene.

Prosjekter:

- Første utstilling - Blomqvist
- Nordisk Grafikkunion NGU (samarbeid)
- Riksutstillinger (riks Galleriet) (samarbeid)
- Grafikkarkiv i Universitetsbiblioteket
- Galleridrift og Grafikernes utstillingsservice
- Artoteksentralen

Det siste prosjektet jeg har valgt å se på, Artotekdriften, er noe sent igangsatt i forhold til inndelingen av mine perioder. Jeg har likevel valgt å se på dette prosjektet fordi det ble forsøkt lignende prosjekter også tidligere i perioden. Artoteksentralen ble også jobbet med i lang tid i forveien og prosjektet er veldig typisk for foreningens formidlingsarbeid.

Jeg oppdaget tidlig i undersøkelsen at den offisielle kulturpolitikken i Norge har hatt meget stor innvirkning på foreningens arbeide. Med Arbeiderpartiets tanker om ”Kunst ut til folket” fikk grafikken en spesielt sterk rolle pga teknikkens egenskaper ved å være enkel å sende og rimelig å kjøpe. At grafikken passet så godt inn i statens politikk på denne tiden gjorde at deler av formidlingsarbeidet ble enklere å gjennomføre, med store offentlige tilførsler, og muligheter til å sende utstillinger

rundt om i landet. Jeg har derfor valgt å legge til en delproblemstilling for drøfting i oppgaven min:

2. 1. 4. Hvordan har den norske stats kulturpolitikk påvirket foreningens formidlingsarbeide?

3. Teori og metode

3. 1. Teoretisk perspektiv

I oppgaven ønsker jeg å bruke relevant formidlingsteori som utgangspunkt og teoretisk grunnlag for arbeidet. Jeg har valgt teoretikere ut ifra følgende kriterier:

- Subjektivitetskriteriet: Dette er teorier som har formet min oppfatning av stoffet, og teorier som jeg selv synes dekker området godt.
- Diskurskriteriet: Teorier som er relevante og sentrale for faget.
- Legitimeringskriteriet: Andre teorier som finnes innen tilsvarende områder.

Disse kriteriene har jeg funnet i Marte Gulliksens hovedfagsoppgave om form, og jeg har tilpasset disse kriteriene til bruk i min oppgaven².

Begrepet kunstformidling benyttes ganske vidt i vår tid, men har ikke vært i bruk så lenge. Det er først i ”Kunstnermeldingen” fra midten av 1970-tallet at dette begrepet kommer inn i de kulturpolitiske terminologi. Starten på hva vi kaller kunstformidling kan trekkes tilbake til Tyskland på 1700-tallet. Da vokste det frem kunstforeninger blant annet med grunnlag i ønsket å la et bredere publikum nyte kunsten.

Kunstforeningene skulle lage salgsutstillinger og informere publikum om kunstnere og kunsten. I Paris var det ”salong”-utstillingene som etter hvert gjorde at man ønsket en offentlig kritikk av kunstutstillinger, og som kan ses på som en sped begynnelse på formidling³. Siviløkonom og kunstformidler Dag Solhjell har gjort mange undersøkelser om formidlingsforholdene i Norge. Han har både kartlagt og studert det norske kunstformidlingsfeltet, og har gitt ut flere bøker og andre publikasjoner på emnet. Min oppgave bygger i stor grad på dette arbeide.

I tidsrommet jeg har jobbet med denne hovedfagsoppgaven har Solhjell gitt ut fire bøker om norsk kulturpolitikk som en del av serien *Norsk Kulturpolitikk 1814* –

² Gulliksen, Marte, *Det skapende møtet - En teoretisk og en praktisk-estetisk studie av personens møte med materialet i den skapende prosessen*, hovedfagsoppgave Høyskolen i Telemark 1997, s.13

³ Bø-Rygg, Arnfinn, *Institusjonen kunst, I: Kunst og kulturformidling*, Oslo 1985, s. 11-26

2014⁴. To av disse bøkene bearbeider norsk kulturpolitikk fra 1814 frem til i dag, og har vært et godt grunnlag når det gjelder kontekstualiseringen av mitt arbeide⁵. Jeg har også lest de kritikkene boken har fått.

Om foreningen NoG er det tidligere ikke blitt skrevet mye, og siden store deler av arkivet nå er borte kan kanskje en gjennomgående oppgave av NoGs formidlingsarbeid gjennom tidene være interessant for foreningen.

Begrepet kunstformidling brukes på forskjellig måte i den litteraturen jeg har lest i forhold til undersøkelsen. I videst forstand av begrepsforståelsen kan kunstformidling betegne alt som skjer med et kunstverket for å sette det i kontakt med omverdenen etter at det er ferdigstilt fra kunstnerens side. I følge kunnskapsforlagets fremmedordbok på nett betyr begrepet:

”(som mellommann) besørge utført, videresendt e.l.: kjøpet er formidlet av en utenlandsk bank / formidle kontakt med en / formidle arbeid, nyheter / en lærer formidler kunnskaper; et formidlende ledd; skuespilleren formidler dikterens budskap”⁶.

Vi kan altså forstå formidling som noe som gjøres for å sette parter i kontakt med hverandre. Partene kan være personer, objekter eller kunnskap. Siden begrepet kunstformidling kan omfavne så mye ønsker jeg å avgrense hvordan jeg bruker begrepet i min oppgave.

I kulturpolitiske sammenhenger brukes gjerne en forholdsvis vid betydning av begrepet formidling. I kulturmeldingen ”Kultur i tiden” fra 1991-92 står det:

”Formidling av kunst har til nå vært konsentrert om tre områder: utstillinger, utsmykking og informasjon om kunst og kunstnere m.m. Målet for den offentlige formidling innen billedkunsten må være å nå flest mulig på de

⁴ Dahl, Hans Fredrik / Helseth Tore, *Norsk Kulturpolitikk 1814 – 2014*, Unipub, Oslo 2004 -

⁵ Solhjell, Dag, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime / Fra akademiregime til fagforeningsregime*, Unipub, Oslo 2005

⁶ Kunnskapsforlagets fremmedordbok på nett, www.ordnett.no/ordbok/html

premisser som de enkelte uttrykk gir, og gjennom formidling ta hensyn til de forutsetninger som publikum møter med”⁷.

I følge Ingeborg Glambek er kunstformidling en virksomhet som dreier seg om *hvordan*. Kunstformidling er i følge Glambek noe instrumentelt, en fremgangsmåte, en oppskrift⁸. I en mer begrenset forståelse av kunstformidling kan man altså si at det er arbeidet som gjøres for å tolke et kunstverk for betrakteren. Jørgen Lund støtter dette formidlingssynet, og mener kunstformidling er en muntlig presentasjon av bildende kunst på en utstilling⁹. I Lunds gjennomgang av formidlingsbegrepet påstår han at man kan ta med kunstkritikk i begrepet kunstformidling, men at det da risikerer å bli for vidt. Videre påpeker han at hvis man tar med distribusjon av kunst, altså den rent fysiske og institusjonelle spredningen av kunst til stedene publikum får se den, har vi den videst og mest generelle betydning av begrepet. Lund mener det er denne betydningen av begrepet man bruker i den offentlige kulturpolitikken¹⁰.

Gunnar Danbolt beskriver kunstformidlingens oppgave som å være brobygger mellom kunstverket og betrakteren, og påpeker videre at vi i vesten har laget institusjoner for dette møte, nemlig kunstmuseer og kunstgallerier. I følge Danbolt begynner denne brobyggingen allerede i planleggingen av presentasjonen av et kunstverk, og at til og med et godt kunstverk kan virke uinteressant hvis det blir dårlig montert. Alt arbeidet som gjøres med et kunstverk i en fremstillingssammenheng har i følge Danbolt innvirkning på betrakterens oppfatning av verket¹¹.

Dag Solhjells teorier om den norske kunstinstitusjonen presentert i boken ”Kunst-Norge” har noen interessante synsvinkler på hvordan vi kan avgrense formidlingsbegrepet brukt på det norske kunstlandskap¹². Det er i all hovedsak

⁷ St. meld. Nr. 61, *Kultur i tiden*, 1991-92, kap. 16.1, s. 170

⁸ Glambek, Ingeborg, *Modernismens kunstformidling, et paradoks?*, I: *Terskelen* nr. 12, Oslo 1994, s.116-121.

⁹ Lund, Jørgen, *Kunstformidling*. I: *Terskelen* nr. 12, Oslo, 1994, s. 91

¹⁰ Lund, Jørgen, *Kunstformidling*. I: *Terskelen* nr. 12, Oslo, 1994, s. 91-96

¹¹ Danbolt, Gunnar, *Blikk for bilder*, Norsk Kulturråd, Oslo 1999, s. 9-13.

¹² Solhjell, Dag, *Kunst-Norge*, Universitetsforlaget, Oslo 1995

Solhjells teorier jeg bygger min oppgave på. Dag Solhjell har gjort et grunnleggende arbeide med å kartlegge og forklare grunnleggende trekk ved norsk kunstformidling, og det er dette materialet jeg knytter min oppgave opp mot. I boken ”Kunst-Norge” presenterer han fire definisjoner for kunstformidling¹³.

1. Kunstformidling betegner alt det som gjøres med et kunstverk etter at det er skapt, frem til de henger på veggene i et hjem eller på andre måter forsvinner ut av kunstsektoren.
2. Kunstformidling består i det kritiske og pedagogiske arbeidet som utføres for å bringe kunstverk i kontakt med publikum.
3. Formidling forstås som tilretteleggingen og arbeidet med en utstilling for at publikum skal få mest mulig ut av den.
4. Det vi gjør for å tillegge kunsten mening for andre.

I min oppgave ønsker jeg å forholde meg til definisjon nr. 1 og nr. 2, med hovedvekt på definisjon nr. 2. Jeg ønsker å se på hvordan foreningen har jobbet med å bringe grafikken ut til det ganske land, og hvordan de har kjempet for å gjøre grafikken mer kjent og mer brukt.

Solhjell deler formidling inn i tre deler; primær formidling, sekundær formidling og tertiær formidling. Den primære formidlingen er i følge Solhjell utstillinger. Kunstutstillinger blir oppfattet som den viktigste, mest synlige formen for å formidle kunst, og derfor også den mest brukte. Den sekundære formidlingen er det arbeidet som gjøres for å forenkle betrakterens møte med kunsten. Her kan vi sette inn alt fra etiketter som følger utstillingen i form av opplysninger om tittel og teknikk, til omvisningen som forteller om kunsten og kunstneren. Den tertiære formidlingen er den offentlige tilretteleggingen av formidling.

Som sagt er det mye som kan betegnes som formidling i en vid begrepsforståelse. Alt fra plakat til omvisere er en form for formidling. De fleste som er interessert i kunst har opplevd formidling som ikke fungerer slik den skal. Men hva er det som kjennetegner en god formidling?

¹³ Solhjell, Dag, op.cit., s. 239-240

Innen kunstformidlingen har det alltid vært problematisk å avgrense hvor langt man skal strekke formidlingen, og hva som kjennetegner god formidling. Kan fremstillingen i utstillingen og omviserens meninger være ødeleggende for en betrakters kunstopplevelse, eller hjelper formidlingen betrakteren så han eller hun får en rikere kunstopplevelse? Allerede i 1918 stilte Helga Eng spørsmålsteget ved om man skulle la et kunstverk virke for seg selv overfor publikum, eller om man skulle legge en pedagogisk veiledning til grunn for opplevelsen av kunst¹⁴. Hun mente at kunstneren selv gjerne ville la kunstverket stå alene uten noen forklaring, slik at betrakteren skulle få en helt upåvirket opplevelse av kunsten. Eng mente det i mange tilfeller var nødvendig med veiledning for å forstå og nyte et kunstverk fullt ut. I Anna Lena Lindbergs ”Kunstpædagogikens dilemma” (1991) kommer også hun inn på dilemmaet i kunstformidlingens rolle i det hun kaller den karismatiske og den pedagogiske holdningen overfor kunstformidling. Hun mener den karismatiske kunstformidlingen er bygget på en romantisk forståelse om at kunst har med følelser å gjøre, og på den måten ikke skal forklares men føles. Den pedagogiske holdningen derimot ønsker å forklare og hjelpe betrakteren til å forstå sammenhenger og bakgrunnshistorien.

Dag Solhjell tar utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier om kulturelle felt fra boken ”The Field of Cultural Production” for sin forståelse av den norske kunstformidlingen¹⁵. Bourdieu deler inn den franske kunstinstitusjonen i to motsatte delfelt; det autonome og det heteronome. Solhjell overfører dette systemet på den norske kunstinstitusjonen. Han kaller feltene for kretsløp og gir dem navnene det eksklusive kretsløp og det kommersielle kretsløp. Det eksklusive kretsløpet er i følge Solhjell kunstinstitusjoner som krever kulturell kapital fra både kunstneren og betrakteren¹⁶. Kunstnere som skal stille ut i det eksklusive kretsløpet må allerede ha opparbeidet seg en viss status for å få utstillingsmulighet. Statusen må være på høyde med utstillingsstedets egen. Det eksklusive kretsløpet krever også en innsats fra

¹⁴ Eng, Helga, *Kunstpædagogik*, Aschehoug, Kristiania 1918, s. 186

¹⁵ Solhjell, Dag, op.cit., s. 28- 48

¹⁶ Begrepet kulturell kapital kommer fra den franske sosiologen Pierre Bourdieu. Kulturell kapital forstås som en motvekt til økonomisk kapital. Med kulturell kapital innehar man en kunnskap og en kompetanse innen det kulturelle feltet.

publikum. Som publikum bør du kunne elementær kunsthistorie, og du bør ha kjennskap til galleriets uskrevede regler. Solhjell kaller kretsløpet eksklusivt fordi det er avgrensninger og uskrevede regler som utelukker visse kunstnere og publikumsgrupper.

I det kommersielle kretsløpet finner vi de private salgsgalleriene som lever av å selge kunst. For disse galleriene gjelder det å formidle kunst slik at publikum går fra å være betrakter til å bli kunde. Målet for formidleren er å selge, og eieren av galleriet har gjerne faste kunstnere ”i stallen”, og ofte også faste kjøpere. Galleristen oppfattes som ”feinsmeckeren” som sitter på kunnskap i forhold til hva som er god kunst og hva som er en god investering. Formidlingen i slike gallerier forsøker å styre betrakteren til å se på kunsten som en investering eller en vare, fremfor en opplevelse. I overføringen av Bourdieus system til den norske kunstinstitusjonen fører Solhjell til et ekstra kretsløp som er særegent for Norge. Dette er et kretsløp som har sosialpolitiske verdier, nemlig det inklusive kretsløpet. I det inklusive kretsløpet finner vi institusjoner som ofte har visse retningslinjer for kunstnere. Her må kunstneren ofte bli medlem for å få tilgang på institusjonens formidlingstjenester. I dette kretsløpet er formidlingen rettet mot å nå så mange som mulig og bruker derfor mange distribusjonskanaler. Formidlingen er ofte pedagogisk og veiledende, og mye av virksomheten drives ofte på frivillig basis. Kunsten skal nå mange publikumsgrupper, men skal ikke være lønnsom. Salg av kunsten er ikke et kriteriet, og på inntektsiden er institusjoner i det inklusive kretsløpet ofte avhengig av offentlige midler. De offentlige midlene er gjerne satt av til spesielle prosjekter som er i tråd med den gjeldende politiske overbevisningen i tiden. Formidlingen styres på den måten i stor grad av den norske kunstpolitikken.

Solhjell mener at formidlingens status i de forskjellige kretsløpene er meget forskjellig. I det eksklusive er ikke hovedagendaen å hjelpe betrakteren til å forstå kunsten. Derfor blir også formidlingsrollen overlatt til dem som står lavest på rangstigen. Jo høyere opp du er i systemet jo mindre har du med publikum å gjøre. I det inklusive har derimot formidling høy status. Et av hovedprosjektene i det inklusive kretsløpet er å tilrettelegge kunsten for publikum.

Solhjell setter Anna Lena Lindgrens problemstilling om det karismatiske og det pedagogiske utgangspunktet for kunstforståelse i sammenheng med det eksklusive og

det inklusive kretsløpet, hvor han mener det karismatiske tilhører det eksklusive og det pedagogiske tilhører det inklusive.

Det er naturlig at det er subjektivitetskriteriet som har vært avgjørende i mitt teorivalg i forhold til oppgaven. Jeg har stor tiltro til Solhjells arbeide, og denne bakgrunnen har også blitt dominerende i oppgaven. Man kan kanskje argumentere for at Solhjells teorier har kanskje blitt vel dominerende. Dette er fordi jeg har ikke funnet andre interessante og passende teorier å basere oppgaven på. Jeg har funnet forholdsvis mye faglig på formidlingsteori med et snevert utgangspunkt. Det finnes mye litteratur på formidling i snever forstand, men når det gjelder de store linjene for formidling er det lite som er skrevet om dette.

3. 2. Metodepresentasjon

Målet for denne studien er å forklare og forstå NoGs formidlingsarbeid. Gjennom denne studien av arbeidet og innholdet i formidlingen ønsker jeg å synliggjøre hvorfor de har tatt de formidlingsmessige valgene de har tatt. Jeg kaller det som skal studeres for et studiefelt. Begrepet bruker jeg for å romme både det konkrete arbeidet som studeres og de teoretiske feltene som kan forklare arbeidet. Metoden er veien mot målet. Når man velger sin analysemetode, velger man samtidig en virkelighetsoppfattelse og et syn på forskningsmateriale. Jeg har valgt å skrive en historisk oppgave om en institusjon.

3. 3. Historisk metode

Gjennom en historisk metode ønsker jeg å forstå hendelser og prosesser ved å vurdere dem og sette hendelsene inn i sammenhenger. Det kan dreie seg om konkrete spørsmål om hvem som gjorde hva og når. Det kan også dreie seg om å etterspore større kulturelle prosesser. Noe som blir veldig aktuelt i min oppgave fordi foreningen i stor grad virker å være påvirket av statlig politikk. I min oppgave vil jeg se på foreningens arbeide, med utgangspunkt i hvem som gjorde hva til hvilken tid. Jeg ønsker også å undersøke hva som påvirket foreningen til å ta de valgene de har gjort.

3. 4. Kontekstualisering

Konteksten er alt det som ligger umiddelbart omkring det man har bestemt skal være objektet for en undersøkelse. Aktuell kontekst for denne oppgaven er dermed de

utenforliggende påvirkningskreftene som politiske svingninger, samfunnsinteresser, osv. I min oppgave er den politiske konteksten blitt spesielt viktig fordi foreningens formidlingsarbeide er såpass preget av statens politikk.

3. 5. Kildeproblemer

For å finne frem til hvordan NoG har arbeidet med formidling gjennom tidene belaget jeg meg på å lete i foreningens egne papirer. Jeg ønsket at oppgaven i størst mulig grad skulle bygge på foreningens arkiv om deres gjennomførte formidlingsarbeid i de utvalgte periodene. Da jeg bestemte meg for å skrive denne oppgaven kontaktet jeg derfor foreningen for å høre om jeg kunne få tilgang på arkivet deres som et grunnlag for undersøkelsen. Jeg fikk et positivt svar fra daglig leder i foreningen, med beskjed om at jeg måtte komme tilbake til det noe senere fordi foreningen var midt i en flytteprosess. Jeg fikk i mellomtiden prosjektskissen for oppgaven godkjent av instituttet og begynte å jobbe med å samle inn annen bakgrunnsmateriale. Da jeg igjen tok kontakt med foreningen noen måneder senere var det dessverre dårlige nyheter. Foreningen kunne ikke hjelpe meg med tilgang til arkivet fordi de i flytteoperasjonen faktisk hadde mistet mesteparten av arkivet(!). I lokalene de flyttet fra var det vannlekkasje, og flytteprosessen hadde av den grunn gått litt hals over hodet og store deler av arkivet var blitt borte. Jeg ble ganske fortvilet, men innså at siden jeg var kommet så godt i gang ønsket jeg ikke å finne en ny oppgave. Jeg begynte heller å se hvordan jeg kunne gjennomføre oppgaven uten NoGs arkiver. Etter en stund fikk jeg likevel tak i deler av arkivet. NoGs styreprotokoller var fortsatt i stor grad inntakt, og dette har på mange måter berget oppgaven. Styreprotokollene har riktignok stor variasjon i hvor detaljerte referat det er skrevet, så inntrykket av arbeidet kan være noe skjevt. I 1960 og -70 årene er det forholdsvis fyldige styrereferat, noe som medfører at det er mer bakgrunnsmateriale å bygge undersøkelsen på i den nevnte perioden. Det har vært problematisk at kataloger og papirer som hører til utstillingsarbeidet er forsvunnet, og det kan nok ha ført til et feilaktig inntrykk av foreningens arbeid. Det er mulig at det praktiske arbeidet med formidling ikke er nevnt utgående i styrets protokoller, men likevel er gjennomført. Det kan derfor være mulig at foreningen har gjennomført mye formidlingsarbeide jeg ikke har funnet dokumentert.

3. 6. Andre kilder

Siden foreningens arkiv ikke var av den størrelsen jeg håpet har jeg måtte lete etter alternative kilder. Jeg har tatt for meg de enkelte utvalgte prosjektene i oppgaven for å finne materiale. Organisasjoner som har hatt noe med foreningen å gjøre gjennom samarbeide eller støtte, og gjennomgang av deres arkiv har vært til stor hjelp. Avisartikler og annet skrevet om NoGs arbeide har hjulpet til å gi et nyansert inntrykk av grafikernes arbeid. Det har også vært interessant å lese eksterne rapporter skrevet om foreningens arbeide.

Jeg ønsket også å finne frem til mennesker som har vært involvert i foreningens arbeide. I utgangspunktet ville jeg gjennomføre intervju av Anne Breikvik. Breivik var nestleder og styreleder i 60 og 70 – årene, og dette kan sies å ha vært NoGs mest aktive periode. Dessverre har Breiviks sykdom gjort intervju umulig. Jeg har gjennomført en del uformelle samtaler med nåværende daglig leder ved NoG, Bjørg Emilie Moen og daglig leder i den danske grafikerforeningen Grafisk Kunstnersamfund (idag Danske Grafikere), Anne Marie Ploug.

4. Oppstart og kamp om plassen i kunst-Norge

I følge Dag Solhjell var det ikke noe systematisert kunstformidling i Norge før man fikk faget Kunsthistorie på Universitetet i 1875, og dermed utdannede kunsthistorikere¹⁷. Man kan gå ut ifra at det fantes både kunstkritikere og kunstkjennere lenge før den tid, men antakeligvis ingen pedagogisk veiledning satt i system for å hjelpe betrakteren til å forstå kunsten. Etter hvert som kunstinstitusjonene som Kunstindustrimuseet og Nasjonalgalleriet vokste frem ble det laget utstillinger med pedagogisk fremstilling spesielt for barn¹⁸. Senere kom det også foredrag og omvisninger for voksne. Den internasjonale kunstpedagogikken kom til Norge med mål om å ”skape frie, levende og glade mennesker med sans for god kunst”¹⁹. Skolebesøkene på Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet var populære, og en økende interesse for å samarbeide mellom skoler og museer vokste frem på begynnelsen av 1900-tallet. Skolen skulle skape dannede mennesker, og kunst og kultur ble sett på som en del av dannelsen.

4. 1 Kulturpolitikken oppstart

Før den offentlig kulturpolitikk fikk sitt fremspring i Norge var det laugene som stod for ivaretagelse av kunstnerens interesser. Kunstnere jobbet på oppdrag og hadde få eller ingen rettigheter som arbeidsgruppe. Det fantes få billedkunstnere slik vi definerer denne yrkesgruppen i dag. Billedkunstnerne var gjerne håndverksmessige malere som utførte dekorasjonsmalerier og hadde malerverksted. Malernes laug, Lukaslauget, hadde betydelig normativ innflytelse og arbeidet for å sikre malernes interesser.

De første tilløp til statlig kulturpolitikk var etableringen av de offentlige kulturinstitusjonene på 1800-tallet. Gjennom institusjoner som Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet kunne statens komme med ytringer om hva som var verdifull

¹⁷ Solhjell, Dag, op.cit., s. 242

¹⁸ første i 1901 i Kunstindustrimuseet

¹⁹ Stålhane, Jan. *Utviklingen av museums pedagogikk i Norge*, Magisteroppgave, UiO1977, s. 24

kultur. I følge Dag Solhjell gikk den norske kunstpolitikken på den tiden fra å være et akademiregime til et embetsmannsregime og etter hvert tilbake til et akademiregime igjen²⁰. Med akademiregime mener han at det var kunstnerne som var tilknyttet Kristiania Tegneskole som satte styringen for kunstpolitikken i Norge²¹. Denne institusjonen fikk stor offentlig makt og fungerte snart som en rådgiver i de fleste offentlige kunstspørsmål²². Da Nasjonalgalleriet (da: Det norske Nationalmuseum) ble opprettet i 1836 var dette etter initiativ fra Kristiania Tegneskole, og det var også Tegneskolens direksjon som fikk i oppdrag å lede Nasjonalgalleriet da staten ikke hadde midler til å opprette en egen ledelse for Nasjonalgalleriet²³. I 1869 ble Tegneskolens bestyrelse nedlagt som rådgiver- og kunstnerorganisasjon, for å gi plass til embetsmannsregimet som skulle ta viktige kunstneriske avgjørelser for landet²⁴. Kjernen i embetsregimet var den departementsoppnevnte ledelsen av Nasjonalgalleriet, med et flertall av embetsmenn, som også ble statens kunstråd. Professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson fikk en ledende rolle. I løpet av 1880-årene ble embetsmannsregimet igjen erstattet av akademiregimet, med landets mest betydelige kunstnere i et statlig kunsterråd (BKS)²⁵.

På slutten av det 19. århundre begynte kulturens rolle å forandre seg. Staten ønsket seg ordnede former for løsningen av viktige oppgaver innen kulturelle avgjørelser. Den ensartete norske kulturpolitikken som vokste frem som en følge av moderniseringen i det 20. århundre bestod først og fremst av rasjonalisering og differensiering²⁶.

²⁰ Solhjell, Dag, *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime, Kunstpolitikk 1850-1940*, Unipub, Oslo 2005, s. 230

²¹ Kristiania Tegneskole opprettet 1818

²² Sørby, Hild, *Kunstinstitusjonene i Norge – oppkomst og fremvekst, I: Kunst og Kulturformidling*, Universitetsforlaget, Drammen 1985, s. 29

²³ Sørby, Hild, op.cit., s. 35-37

²⁴ Solhjell, Dag, op.cit., s. 17

²⁵ Solhjell, Dag, op.cit., s. 230

²⁶ Vestheim, Geir, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, Samlaget, Oslo 1995, s. 223-239

4. 2. Kunstnerorganisasjonene

Norges kunstpolitikk er spesiell fordi den lar kunstnerens rolle blir inkorporert i den offentlige formidlingen. Den kunstnerstyrte formidlingen med de sterke kunstnerorganisasjonene oppstod på slutten av 1800-tallet som følge av konflikten mellom kunstinstitusjonen og de tilhørende kunstnerne.

Den første norske kunstnerorganisasjonen ble opprettet i 1848 og het Tollekniven²⁷. Nesten alle som kalte seg for kunstner i Norge på denne tiden var medlem av Tollekniven, og kom fra områdene litteratur, musikk og maleri. Foreningen var også åpen for kunstinteressert legmenn, og kunstnere var faktisk i mindretall. Tollekniven hadde ingen mål for å bedre kunstnerens kår, men fungerte mer som en selskapsklubb. I 1860 brøt de fleste kunstnere ut av Tollekniven og dannet den mer seriøse kunstnerorganisasjonen ”Kunstnerforeningen”, og ikke lenge etter ble Tollekniven oppløst. Utover på 1880 årene ble kunstnerne mer bevisste på organisering av sine felles interesser som for eksempel økonomiske forhold. Et viktig mål var å skaffe kunstnerne medbestemmelsesrett i landets kunstspørsmål. Billedkunstnere var heller ikke fornøyde med innkjøps- og utstillingsordningene til Christiania Kunstforening (dette var en privat forening, men virksomheten ble sett på som offentlig anliggende pga foreningens status som ”eneste” utstillert). Misnøyen blant kunstnerne kulminerte i 1882 med en egenarrangert utstilling i protest mot Christiania Kunstforening. Utstillingen fikk navnet Kunstnernes Høstutstilling²⁸. I 1884 fikk den statsstøtte og skiftet navn til Statens årlige kunstutstilling (forbildet var Salonen i Paris). Arbeidet med høstutstillingen var utgangspunktet for dannelsen av ”Kunstnernes representative komité” i 1887. Året etter ble den godkjent av kirkedepartementet som forhandlingspartner overfor staten. I 1889 ble den omdøpt til Bildende Kunstners Styre (BKS). Hovedoppgavene for BKS var å arrangere statens utstillinger, representere kunstnernes syn overfor departementet, fungere som rådgiver for staten i kunstspørsmål, og rådgiver ved utdeling av statlige stipend. For å sitte i BKS’ styre måtte man ha stilt ut tre ganger på Høstutstillingen (etter hvert forhøyet til fem ganger). BKS ble etter hvert kritisert for ikke å være ansvarlig overfor sine

²⁷ Sørby, Hild, op.cit., s. 42

²⁸ Sørby, Hild, op.cit., s. 43

medlemmer, og organisasjonen ble sett på som en forening uten virkelige medlemmer²⁹. Etter hvert ble flere misfornøyde med den dobbeltrollen de mente BKS spilte ved å fungere både som kunstnerråd og som statlig organ. Både nestleder og leder ble plukket av departementet, og departementet la følgelig en del føringer for driften. I de første decenniene av vårt århundre dannet det seg derfor ulike egne kunstnerorganisasjoner. En av disse var Norske Grafikere³⁰.

4. 3. Foreningen Norske grafikere

Grafikk var lenge et håndverk knyttet til reproduksjon, reklame og aviser. Mot slutten av 1800-tallet ble den fotomekaniske reproduksjonen innført, og grafikerne kunne konsentrere seg om kunstneriske teknikker fremfor reproduksjonsarbeide. Med kunstnere som Toulouse-Lautrec i spissen ble fargelitografiet en motesak. ”De begeistrede tilhengerne av det nye deklarte i 1890-årene: I dag begynner grafikkens epoke.”³¹

Før 1890-årene var det ikke mye grafisk kunstnerisk virksomhet i Norge, men da Munch i 1894 lager sin første radering (riktignok i Tyskland) begynner interessen å spre seg blant landets kunstnere. Etter hvert ble det i følge Sidsel Helliesen en forholdsvis stor gruppe kunstnere som utforsket grafikk som kunstnerisk medie³². En såpass stor gruppe at de kunne kalle seg en stand. Forøvrig var dette lenge etter at grafikken ble ”stueren” i resten av Europa. Først i 1887 var det blitt opprettet en

²⁹ Sørby, Hild, op.cit., s. 43-44

³⁰ BKS varte frem til 1989, da de slo seg sammen med Norsk Billedkunstneres Fagorganisasjon (BKS) (stiftet i 1975 som en fagpolitisk organisasjon som skulle fungere sammen med det fagtekniske BKS) under navnet Norske Billedkunstnere (NBK). NBK er i dag en paraplyorganisasjon for seks landsomfattende og 15 regionale billedkunstorganisasjoner. De landsomfattende er: Norske Grafikere, Landsforeningen Norske Malere, Norsk Billedhoggerforening, Norske Tekstilkunstnere, Tegnerforbundet og Unge Kunstneres Forbund.

³¹ Askeland, Jan. *Profiler i norsk grafikk*, Dreyers Forlag, Oslo 1960, s. 7

³² Sidsel Helliesen, *Norsk grafikk gjennom 100 år*, Aschehoug, Oslo 2000, s. 123

grafikklinje på Christiania Tegneskole, og i 1899 kom Statens håndverks- og kunstindustriskole med en grafikkklasse.

Grafikk ble av norske kunstnere sett på som en interessant teknikk, men en økonomisk ruin, og det ble enighet blant grafikkentusiaster om at noe måtte gjøres for å bedre forholdene. ”Norsk Forening for Grafisk Kunst” ble opprettet den tyvende mai 1908. Foreningen skulle oppdra folk til å sette pris på grafikken. Formålet var å oppmuntre publikum til å kjøpe grafikk og å spre interessen for grafisk kunst. Foreningen gjorde et imponerende arbeide for å fremme norsk grafikk, men oppsiktsvekkende nok ble foreningens virke helt oversett da foreningen Norske Grafikere ble stiftet 11 år senere.

Kunstnere som jobbet med den grafiske teknikken opplevde stadig at grafikken hadde en lav status i Norge. Et tydelig tegn på dette kunne ses på Høstutstillingen som hadde en meget liten andel grafiske arbeider, og som ikke engang opprettet en egen gruppe for grafikk før i 1930³³. Grafikk ble sett på som en lavere form for kunst enn andre bildende kunster, og etter flere år med missnøye bestemmer noen av grafikkens ildsjeler seg for å forsøke å forandre på de dårlige kårerne.

Kristofer Eriksen Ganer samlet ved en rekke anledninger venner og kolleger på sin hytte i Kjelsås for å diskutere grafikkens kår, og hva som kunne gjøres. Gruppen bestod av Ganer selv, Arent og Christian Christensen, Alfred Oster og Olaf Willum. Etter to år med uoffisielle møter var planene kommet så langt at de kunne sende ut innbydelse til alle kunstnere til et konstituert møte. De lager et kunstnerisk dekorert innbydelse og overtalte mer kjente kunstnere til å stå som innbydere³⁴.

Den femtende november i 1919 leies Christiania Handelsstands lokaler for å samle interesserte kunstnere og diskutere de dårlige kårerne grafikerne jobber under og hva de kan gjøre for å endre det³⁵. Innbydelsen er underskrevet av kjente kunstnere; Edvard Munch, Johan Nordhagen, Erik Werenskiold, Anders Castus Svarstad, Henrik Lund, Harald Sohlberg og Pola Gauguin. Alle hadde de erfaringer som tilkjennegav den lave statusen grafikken strevde med. På bakgrunn av egne opplevelser ble foreningens forskrifter dannet, og det ble fastslått en del mål for grafikken og dens

³³ Sidsel Helliesen, op.cit., s. 128

³⁴ *Norske Grafikere 50 års jubileumsutstilling*, Kirstes Boktrykkeri, Oslo 1969, s. 4

³⁵ NoGs styreprotokoller, november 1919

utøvere. Grafikerne ønsket å danne en egen gruppe på Høstutstillingen (i 1900 var det kun to grafiske blad stilt ut på Høstutstillingen³⁶), en egen representant i BKS, og de ønsket å opprette et felles grafikerverksted. De diskuterte også de dårlige stipendmulighetene for grafikere, og de ønsket generelt mer oppmerksomhet i kunstsfæren. Videre ble det fastslått noen vedtekter, og en medlemskontingent ble satt til 20 kroner³⁷. Henrik Lund ble valgt til styreformann, og ble sittende frem til 1925³⁸. Kunstnere som ønsket å bli medlem kunne sende inn tre grafiske blad for vurdering, slik ble medlemskap også et slags kvalitetsstempel. Foreningens navn ble Norske Grafikere. I foreningens egenproduserte hefte ”Dette syns vi du bør vite om ekte grafikk og Norske Grafikere” står det at

”opptakskriteriene – den gang som nå – var meget strenge. Et medlemskap var fra første stund et kvalitetsstempel”³⁹.

4. 4. Første vaklende skritt

I Foreningens første år hadde de 30 medlemmer, men det er ikke mye arbeid som er registrert av foreningens virke⁴⁰. Formidlingsarbeidet var svært utfordrende pga dårlig foreningsøkonomi og mangel på lokaler. De store aktivitetene var vanskelig å få gjennomført, men noen tiltak er blitt registrert gjennom NoGs styreprotokoller. Blant annet ble det samtalt med redaktøren i ”Kunst og Kultur”, Harry Fett, om det var mulig å få inn nyheter fra grafikermiljøet i tidsskriftets halvårlige utgivelse ”Kronikk”⁴¹. I følge foreningens egne protokoller skal redaktøren ha stilt seg positiv til forslaget, men jeg har ikke funnet noe som kan tyde på at det ble gjennomført. I 1922 får de imidlertid en artikkel i bladet i forbindelse med utstillingen i Blomqvist (se nedenfor).

³⁶ Helliesen, *op.cit.*, s. 63

³⁷ Norske Grafikeres lover, vedlegg nr. 1

³⁸ Liste over foreningens formenn, vedlegg nr. 2

³⁹ *Dette syns vi du bør vite om ekte grafikk og om norske grafikere*, u.å., Norske Grafikere, s. 1

⁴⁰ Øverland, Åsil, *Grafikk: Norsk kunstgrafikk i dag*. Grøndahl Dreyer, Oslo 1994, s.

⁴¹ NoGs styreprotokoll, mai 1921

4. 5. Første utstilling – Blomqvist kunsthandel

I NoGs årsprotokoller understrekes det gang på gang hvor viktig utstillingsarbeidet er for grafikkens stilling i den norske kunstinstitusjonen. Utstillinger blir vurdert som et av de viktigste formidlingsgrepene for å styrke grafikkens stilling. Gjennom årenes løp har det også blitt mange utstillinger av forskjellige slag i foreningens regi. Den første utstillingen arrangert av foreningen NoG kom likevel først fire år etter oppstart, nemlig 15. september 1922. Medlemmene hadde etterlyst utstillingsmuligheter og styret fant det derfor passende å arrangere en stor utstilling med alle medlemmene representert. Dette var den første kollektive grafikkutstillingen siden jubileumsutstillingen for Norges grunnlov i 1914⁴². I forbindelse med NoGs utstilling trykket tidsskriftet *Kunst og Kultur* ”en rikelig illustrert propagandaartikkel for Norske Grafikere”, og foreningen ba sine medlemmer sende inn fem av sine beste arbeider som materiale for manusforfatter Johan H. Langaard⁴³. ”Om sort– og hvitt –kunst i sin almindelighet og hos oss” ble artikkelen hetende, og var en fremstilling av grafikk som sådan og de norske grafikerne og deres kunst spesielt⁴⁴. Artikkelen var full av illustrasjoner og inneholdt en og annen beklagelse over publikums manglende interesse for grafikk og det lave antallet samlere i Norge. Den avsluttet så med en overbevisning om at en stor grafikkutstilling var det som skulle til for at nordmenn skulle få øynene opp for denne fantastiske kunsten.

Til utstillingen kom det inn 278 arbeider av i alt 30 kunstnere. Alle verkene som ble levert inn ble plassert i passe-partout og hengt opp, og plakat og katalog ble trykket. Plakaten ble tegnet av Olaf Willums, og forestiller en sterk og viril hest med rytter.

⁴² Verdens Gang, *Grafikerne, deres Forening og Formaal*. 16. september 1922.

⁴³ NoGs styreprotokoll, august 1922

⁴⁴ Langaard, Johan H., *Om sort– og hvitt –kunst i sin almindelighet og hos oss*, *Kunst og Kultur*, x, 1922

I katalogens forord sies det:

”Siden Jubileumsutstillingen i 1914 har der her ikke været noen kollektiv utstilling av norsk grafikk, så det som i de forløpne år er frembrakt av god grafisk kunst har ”Norske Grafikere” i sin 1ste utstilling søkt å samle”⁴⁵.

Det må ha vært en formidabel utstilling. Den fant sted i Blomqvists lokaler og fylte samtlige rom i galleriets 2. etasje. Utstillingen bestod av litografier, tresnitt og raderinger⁴⁶. I katalogen forklares det hva et grafisk blad er, og det henvises til engelske, tyske og franske håndbøker for dem som vil fordype seg i grafikken. Utstillingen fikk en bred og god mottagelse i pressen. I VG fikk de en lang artikkel samt en gjennomgang av utstillingen. På spørsmål fra VG om foreningens formål svarte styremedlem og medforfatter av katalogen Kristofer Eriksen:

”aa vekke sansen for grafiske arbeider her i landet. For det annet å bekjempe invasjonen av mer eller mindre søtladne utlandske trykk. Prisene vi holder er jo saa lave, at de skal iallefall ikke avskrekke publikum. ...

Vaart tredje haap er aa opelske samlere. Videre er vaart formaal aa skaffe til veie et trykkeri. Det finnes nemlig ikke et eneste her i landet”⁴⁷.

Grafikernes felles interesse var altså ikke bare rent yrkesmessige forhold, men også å oppmuntre publikums interesse. Jappe Nilssen fra Dagbladet hadde nesten bare positivt å si om utstillingen⁴⁸. Han beklaget at det var få arbeider av Edvard Munch og Henrik Lund, og at Erik Werenskiold og Gauguin ikke deltok, men gav full honnør til de mange talentene. Han nevnte imidlertid også at juryen hadde vært for mild (underforstått at kvaliteten ikke alltid var like god) og at grafikken var spottbillig. Han kom også inn på det faktum at grafikkens vilkår i Norge var uforholdsmessig dårlig i forhold til resten av Europa hvor ”hver enkelt kunstanstalt driver formelig en fortfarende propaganda for aa holde interessen varm og vedlike”.

⁴⁵ Lund, Henrik / Willums, Olaf / Svarstad, A. C. / Eriksen, Kristofer, *Norske Grafikeres 1ste utstilling september 1922, Blomqvist Kunsthandel, Fabritius & Sønner, Kristiania 1922*

⁴⁶ Liste over deltakerne, vedlegg nr. 3

⁴⁷ Verdens Gang, *Grafikerne, deres Forening og Formaal*. 16. september 1922.

⁴⁸ Dagbladet, *Norske Grafikere. Utstilling hos Blomqvist*, 22. september 1922

Morgensposten mente også juryen kunne vært strengere, og at utstillingen manglet kunstnerisk spenning. Han uttalte i sin artikkel:

”Det er ingen Eruption, ingen Originalitet kun Dygtighet og atter dygtighet⁴⁹”.

Overlege A. Th. Dedichen holdt foredrag om grafisk kunst under utstillingen. I følge foreningens protokoll var det ikke stort oppmøte på foredraget⁵⁰. Tross responsen fra pressen og gode besøkstall i følge foreningen selv, ble det økonomiske utbyttet magert⁵¹. Etter avsluttet utstilling dro den videre til Trondheim, Bergen, Stavanger og Drammen, og for å vekke publikums interesse ble det sendt ut artikler og utklipp til lokalavisene med ønske om å få omtale i avisene. Neste gang slike pressetiltak nevnes i styrets protokoller er i forbindelse med en utstilling i 1971. Det er nok likevel sannsynlig at det som regel ble sendt ut pressemeldinger til de aktuelle aviser for både ordinære utstillinger og vandreutstillinger.

Selv om den første utstillingen økonomisk ikke var noen suksess fikk grafikerne blod på tann. Ikke lenge etter kontaktet de Grafiska Sällskapet i Stockholm og Grafisk Kunstnersamfund i København for å undersøke mulighetene for et samarbeide om utveksling av utstillinger og publikasjoner om nordisk grafikk. Dette førte til en langt samarbeide mellom grafikermiljøene i de nordiske landene, og en lang rekke fellesutstillinger (se kapittel om Nordisk grafikkunion).

4. 6. Annet formidlingsarbeide

Foreningen jobbet også med å få sine medlemmer med på de store biennalene og triennialene rundt i verden. I 1927 var det en bred norsk deltagelse på den andre internasjonale grafikkutstillingen i Firenze.

Flere vandreutstillinger ble satt i gang, både her hjemme og i utlandet. På tiårsdagen for foreningen ble det satt i gang en vandreutstilling i USA (Brooklyn Museum of Art ble deres faste kontakt der)⁵². Selv om utstillingen var en stor suksess når det gjelder

⁴⁹ Morgenbladet, *Norske Grafikere og Einar Sandberg*, 16. september 1922

⁵⁰ NoGs styreprotokoll, september 1922

⁵¹ NoGs styreprotokoll, oktober 1922

⁵² NoGs styreprotokoll, mai 1927

besøkstall, ble det ikke noe overskudd pga mye rot både fra foreningens og fra Brooklyn Museum of Arts side. Det tok faktisk tre år å få avviklet det hele. Dette skulle likevel bli begynnelsen på et godt samarbeid og mange utstillinger ble sendt over kjølen til USA. USA var et enormt marked for NoG og flere hele utstillinger skulle bli solgt til skoler og bedrifter.

I 1929 åpnet NoG en stor utstilling i Kunstnerforbundet i Oslo hvor 20 av foreningens 39 medlemmer deltok med ca 200 bilder⁵³. Utstillingen ble betegnet som foreningens tiårsjubileumsutstilling og var den tredje utstilling arrangert på hjemmebane av NoG. I følge NoGs styreprotokoll fikk utstillingen god presseomtale, men likevel lite publikum⁵⁴. Utstillingen ble dermed en økonomisk katastrofe, men på tross av dette sendte foreningen den videre til Skien og Drammen. Denne utstillingen kan betegne begynnelsen på en årlig vandreutstilling som senere ble kalt ”Norsk grafikk siden sist”. Den skulle fungere som et tverrsnitt av ny norsk grafikk og satset på å vise grafikk som ikke hadde vært utstilt tidligere.

NoG ble samme året kontaktet av Kunst i Skolen (som ble dannet i 1915) og gjort oppmerksom på at de hvert år bevilget penger til innkjøp av grafikk til skolene. Dette ble tatt i mot med stor glede og samarbeidet mellom foreningene startet opp. Et samarbeid jeg skal komme tilbake til senere i oppgaven.

Originalitetstvilen omkring grafikken påvirket NoGs formidlingsarbeide fra dag en⁵⁵. Det var en evig kamp mot fiduskunsten og dens stadig voksende arena. Siden grafikken i utgangspunktet hadde en dårlig status i kunst-Norge var det mye som virket mot formidlingsarbeidet. Det var dårlig utstillings- og salgsmuligheter, og kunstreningen fikk liten oppmerksomhet i trykte fora og blant kritikere. Heller ikke publikum var særlig interessert. En av de viktigste sakene NoG fikk gjennomført de første årene var kanskje opprettelsen av et verksted i Kunstnernes Hus i 1931 (fungerte frem til 1989, med et kort opphold under krigen). Grafikken krever et

⁵³ NoGs styreprotokoll, februar 1929

⁵⁴ NoGs styreprotokoll, oktober 1929

⁵⁵ Grung, Grethe, *Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket. Landslaget Aktuell Kunst som Kulturpedagogisk prosjekt 1953-84*, Hovedoppgave i Massekommunikasjon og kulturfag, Universitetet i Bergen, 1992, s. 25-30

spesielt og kostbart utstyr som det ikke er lett for den enkelte kunstner å stå for på egen regning, og et felles verksted var derfor viktig for produksjonen av nye verk. Stort sett var det problemer både praktisk og økonomisk med de fleste utstillinger foreningen arrangerte de første tyve årene, men med mye pådrivskraft og ideologisk arbeide arrangerte de likevel en del utstillinger. Et interskandinavisk utstillingssamarbeid i 1932 førte til Skandinaviske vandreutstillinger både i Sverige og Norge. Selv om salget var svært dårlig hevdet den norske delen seg godt i presseomtalene i følge styreprotokollene⁵⁶. I Norge var det svært vanskelig å få utstillingsmuligheter for NoG på denne tiden, og ønsket om egne utstillingslokaler vokste.

I 1932 utga foreningen et nydelig hefte med tittelen *Sort og hvitt, Norske Grafikeres hefte*⁵⁷. Katalogen inneholder bilder av 34 av NoGs medlemmer, og forsiden og reklamen bakerst i heftet er håndtegnet. Interessant nok er mesteparten av reklamen tegnet av Hammersbæck og Holwech, som også er medlemmer av NoG og representert med bilde i heftet. Grafikerne livnærer seg altså fortsatt tildels av ikke-kunstneriske oppdrag. Forøvrig betegnes 1930-årene i foreningens egne protokoller som en vanskelig tid, hvorav 1934 skal ha vært det vanskeligste året for den lille Oslo-forening NoG den gang var med 40 kroner i foreningskassa⁵⁸.

I Norge har opplysningstanken hatt mye å si for kulturpolitikken utover på 1900-tallet, og Arbeiderbevegelsen la et viktig grunnlag for kulturpolitikken i landet^{59 60}. Dette skulle få innflytelse også på NoGs arbeide, noe jeg skal gå nærmere inn på senere i oppgaven.

⁵⁶ NoGs årsmelding 1932-33

⁵⁷ *Sort og hvitt, Norske Grafikeres hefte*, Kunstforlag, Oslo 1932

⁵⁸ *Dette syns vi du bør vite om ekte grafikk og om norske grafikere*, hefte, u.å. s. 1

⁵⁹ Vestheim, Geir, *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*, Samlaget, Oslo, 1995, kap. 6

⁶⁰ Arbeiderpartiet og Arbeidernes Opplysningsforbund (dannet 1931) drev omfattende opplysningsarbeid og spredning av sosialistisk kultur med fokus på både kvantitet og kvalitet. På 1930-tallet kom en mengde organisasjoner til for å ivareta bestemte kulturpolitiske interesser. Blant annet Sosialistisk Kulturfront (med tre grupper, en for teater og film, en for litteratur, og en for maleri).

På slutten av 30-årene og begynnelsen av 40-årene blir foreningsarbeidet vanskeligere og vanskeligere. Krigen står for døren, og mot slutten av perioden holdes det heller ingen foreningsmøter. Styret møtes fortsatt, men det blir ikke gjennomført noe særlig foreningsarbeide.

Selv om nesten alle grafikere i Norge var medlem av NoG var det ikke lett å få gjennomslag for grafikernes ønsker i kunst-Norge. Fra dag én var en av kampsakene til NoG en representant i BKS. Først i 1939 fikk de det, men fortsatt var utstillingsplassene grafikken ble gitt på for eksempel Høstutstillingen i følge styrets protokoller ekstremt dårlig⁶¹.

Av andre fora som presenterte grafikk på denne tiden kan igjen nevnes Norsk Forening for Grafisk Kunst (NFGK), med Henrik Grosch (kunstindustrimuseet første direktør) og Johan Nordhagen (lærer, raderklassen) i bresjen, som gjorde en god innsats for å spre grafikk for det ganske land. NFGK hadde årlige utgivelser av grafikkmapper til sine medlemmer mot årlig kontingent.

4. 7 Nordisk grafikkunion

Den første spire av samarbeid mellom de nordiske grafikerforeningene kom som tidligere nevnt allerede i begynnelsen av 1920-tallet. I første omgang kontaktet styret i foreningen den svenske og den danske grafikerforeninger med forespørsel om utgivelse av en årlig publikasjon om skandinavisk grafikk⁶². I forbindelse med disse samtalene ble NoG invitert til en stor nordisk utstilling i Stockholm i Sverige. Til utstillingen sendte NoG inn verk fra 29 medlemmer (ca 300 arbeider). Det finnes dessverre ingen liste over hvilke kunstnere eller hvilke arbeider NoG sendte til utstillingen. Utstillingen åpnet 14. oktober 1924 med 1 285 blad. I følge styreprotokollene ble de norske arbeidene godt tatt i mot av svensk presse og det svenske Nationalmuseum kjøpte flere norske verk, dessverre står det ikke nevnt hvilke verk som ble innkjøpt⁶³. Noen publikumssuksess ble det derimot ikke.

⁶¹ NoGs årsmelding, 1939-40

⁶² NoGs styreprotokoll, april 1923

⁶³ NoGs årsmelding, 1924-25

Utstillingen ble sendt videre til Norge, men her måtte den deles i tre deler for å få utstillingsplass. Utstillingen i Norge ble meget godt besøkt, ”og man merket hos publikum en stigende interesse for den grafiske kunsten”⁶⁴. Til tross for gode besøkstall var det skuffende lite salg, og vårt Nasjonalgalleri var ikke like ivrig som det svenske når det gjaldt innkjøp. Utstillingen gikk så videre til København 29. juni til 9. februar 1925, hvor utstillingen i følge NoG ikke opplevde god mottagelse verken fra presse eller publikum.

4. 7. 1 Stiftelsen Nordisk Grafikk Union

Avgjørelsen om å stifte Nordisk grafikkunion (NGU) ble gjort på en konferanse i København 23. og 24. januar 1937⁶⁵. Konferansen var i sammenheng med en nordisk utstilling av grafikk i samme by og alle grafiske organisasjoner fra de nordiske landene var tilstede bortsett fra Island. Selve stiftelsesmøtet ble gjennomført 14-17. mai samme året i Stockholm. Her ble forskriftene og reglene for stiftelsen fastlagt. Den første lederen ble valgt (Segerstråle fra Danmark), og det ble bestemt at lederen skulle sitte i tre år. Alfred Hammerbaeck fra Norge ble gjort til sekretær. Tanken bak NGU var kommet til liv gjennom samtaler mellom Hammerbaeck og Segerstråle i forbindelse med en nordisk utstilling i London. Problemene med gjennomføringen av denne utstillingen var bakgrunnen til at de ønsket å stifte en organisasjon som kunne jobbe aktivt med å stille ut nordisk grafikk. Det hadde lenge vært et nært samarbeide mellom de nordiske landene om grafiske spørsmål og fellesutstillinger hadde allerede vært arrangert siden 1920. Det falt derfor naturlig å lage en stiftelse for å lette arbeidet med gjennomføring av nordiske grafikkutstillinger. Den økende interessen for grafikk i Europa spilte også inn på avgjørelsen.

I begynnelsen var NGUs arbeide preget av kampen om status og posisjon i kunstverdenen - kampen for at grafikken skulle bli respektert som en uavhengig kunstform. Målet for stiftelsen var fra begynnelsen av å skape sterkere bånd mellom grafikerforeningene i Norden og å arrangere fellesutstillinger. Tanken var at hvert tredje år skulle det være store fellesutstillinger for Norden. Vertslandet for utstillingene skulle gå på rundgang. I forbindelse med disse utstillingene ønsket NGU å avholde møter hvor det skulle bli valgt nytt styre og ny president. Styret skulle bestå

⁶⁴ NoGs årsmelding, 1924-25

⁶⁵ Helliesen, op.cit., s. 169

av to representanter fra hvert av de fem nordiske landene. Presidenten ble som oftest valgt fra det landet hvor utstillingen skulle være i. På denne måten ble NGUs første skritt tatt. Finland, Norge, Sverige, Danmark og Island ble enige om å samarbeide om å styrke den grafiske kunsten. Ett av målene for opprettelsen av NGU var at de forskjellige lands statsmakter måtte å ta mer hensyn når foreningene stod sammen.

4. 7. 2 Utstillinger i NGUs regi

Den første NGU utstillingen gikk av stabelen i 1938 i Victoria & Albert Hall i London⁶⁶. Nordisk grafikk var på denne tiden inspirert av britisk kunst så at England ble valgt var vel kanskje ingen stor overraskelse. Utstillingen var en slik suksess at museet ba om å få holde utstillingen i tre måneder isteden for den ene som var planlagt. Salget var likevel minimalt. Som en forklaring på det dårlige salget blir det i NoGs protokoller påpekt at det de nordiske grafikerne hadde å vise frem av temaer og teknikker var engelskmennene allerede ferdige med⁶⁷. At utstillingen likevel var godt besøkt viser at publikum var interessert i se hva grafikerne drev med i nord, selv om de ikke ønsket å erverve noe til eie.

Gjennom NGUs arbeidet ble grafikkens status i Norden hevet sakte men sikkert. Med en stor felles stiftelse for grafikere i Norden ble det lettere å arrangere store nordiske utstillinger, og det ble lettere å få økonomisk støtte fra styresmaktene. Grafikk ble også etter hvert sett på som kunst som det var lett å eksportere. Grafiske blad er lette å pakke og sende, de har forholdsvis lave priser og ble sett på som en effektiv kunstform å spre i utlandet.

Etter utstillingen i England mottok NGU forespørsel om en nordisk utstilling fra flere andre land deriblant Belgia, Frankrike, Sveits, USA (New York og San Francisco) og Yougoslavia. Dette ble dessverre aldri noe av pga uroligheter i verdenspolitikken og økonomiske problemer. Det er faktisk slik at London-utstillingen er og blir den eneste utstillingen i regi av NGU utenfor Norden. I bytte for utstillingen i London skulle en britisk grafikkutstilling bli sendt rundt i Norden. På grunn av krigen kom den dessverre bare til Finland. I 1939 arrangerte den finske seksjonen utstilling i

⁶⁶ NoGs årsmelding, 1938 -39

⁶⁷ NoGs årsmelding, 1938 -39

Helsingfors. Denne ble meget godt mottatt av både presse og publikum⁶⁸. Etter denne utstillingen var det slutt på all fellesnordisk aktivitet til etter krigen

4. 8. Drøfting og oppsummering

Det var ikke så mye håndfast foreningen fikk gjennomført de første tyve årene. Likevel var det et viktig arbeide de gjorde. De satte grafikernes kår på agendaen og la grunnlaget for et betydelig arbeide i mange år fremover. NoG krevde at grafikk skulle stille på lik linje med annen billedkunst. De var aktive og besluttsomme med stor vekt på utstillingsarbeide for å øke publikums bevissthet rundt grafikken.

Det blir flere ganger eksplisitt uttalt i NoGs styrepapirer at utstillinger er hovedaksjon for formidling. Mangelen på utstillingsplass er en del av hva foreninger ønsket å jobbe med da foreningen ble opprettet, og det var også det medlemmene etterspurte. NoG så på utstillingsvirksomhet som hovedformidlingsarenaen for grafikk. Gjennom utstillinger kunne de nå et stort publikum og få vist seg frem. Det var også lettere å få pressedekning om grafikk hvis bakgrunnen var en utstilling.

Det ble til tider også gjort mye for å skape arrangement rundt utstillingsvirksomheten som kunne føre til videre interesse, som vi ser eksempel på i deres første utstilling. Det blir ingen stor økonomisk vinning for foreningen å gjennomføre utstillingene, men det ble sett på som viktigere å få vise seg frem og vekke interesse fremfor å tjene penger på formidlingen. I gjennomgang av styreprotokollene fra denne perioden kan det virke som utstillingene ofte fikk gode kritikker fra pressen, men at publikum sjelden var interessert og at salget var minimalt.

Dessverre virker gjennomføringen av utstillingene noe tilfeldig. Allerede ved Blomqvist-utstillingen i 1922 ble foreningen kritisert av pressen for å være for løs i juryeringen. Det var jo i realiteten ingen juryering. Det skapes en hel del ekstra arrangement rundt utstillingen for å skape interesse og oppmerksomhet rundt grafikken og det er veldig positivt i mine øyne. Det økonomiske aspektet ved utstillinger i denne tidlige perioden virker meget dårlig. Det ble lite salg, noe som måtte vært ganske demoraliserende. Likevel var det stor aktivitet. Selv om

⁶⁸ NoGs styreprotokoll, mai 1939

utstillingene ikke kastet av seg, virket ikke dette hemmende på foreningens formidlingsarbeide. Heller tvert om! Utstillinger blir stadig satt ut på vandring, og det virker som om tanken bak formidlingen var ”jo mer jo bedre”. Det synes som om det var lite vurdering av hva som kunne være mulige publikumsgrupper for utstillingene før utstillinger planlegges, monteres, og sendes videre. Økonomien virker hele tiden å ha kommet i siste rekke, og det er i mine øyne tydelig at det for foreningen ikke var viktig at formidlingen kastet noe av seg økonomisk.

I forbindelse med utstillingen i Blomqvists lokaler blir foreningens formann intervjuet av VG. Han får spørsmål om hva som er foreningens formål med utstillingen og får til svar blant annet at de ønsker å skaffe samlere. Jeg har ikke funnet noe i foreningens arkiv som tyder på at de har ønsket å tenke gjennom hvem som kan være potensielle samlere. Formidlingsarbeidet er blottet for tanker rundt hva som kan selge, hvordan det kan selge, og hvem som er potensielle kjøpere. Grafikere er som andre kunstnere avhengig av å selge kunsten sin for å overleve som kunstner. Det virker derfor naivt og ugrunnet optimistisk at foreningen forventer å selge uten å legge opp til salg på en gjennomtenkt måte. Foreningens formidlingsarbeide virker veldig aktivt og de skaper mye, men kanskje ikke like velfundert. De har idealistiske verdier, og tenker lite på den økonomiske delen av virksomheten.

Noe av det viktigste foreningen sørget for formidlingsmessig i denne første perioden var kanskje opprettelsen av NGU. Foreningen NoG tok initiativ til å skape en nordisk forening som skulle ta seg av formidling og styrking av grafikkens ståsted i Norden. Foreningen arrangerte utstillinger som var viktig for å styrke grafikkens ståsted og samtidig spre informasjon om den norske grafikken i våre naboland. Ved å forene sine krefter stod grafikerne sterkere når det gjaldt å få offentlige midler til store satsninger. De nordiske grafikerne ble også synligere for utlandet når de slo seg sammen, noe en kan se utifra forespørslene fra andre land som ønsket utstillinger med de nordiske grafikerne.

5. Etterkrigstiden – Kunst ut til folket

5.1. Formidlingsarbeid under krigen

I de første krigsårene var det lite formidlingsarbeide som ble gjort fra foreningens side. I 1940 fikk foreningen i stand salg av grafikk fra foreningens medlemmer til det nye rådhuset i Oslo. I mars året etter hadde de en utstilling i Kunstnernes Hus.

Utstillingen var vanskelig å gjennomføre, og i følge Rude og Helliesen hadde NoG tatt seg vann over hodet da de takket ja til å fylle begge salene i Kunstnernes Hus⁶⁹. 49 grafikere deltok med 498 arbeider, og det ble solgt mye til offentlige institusjoner. Denne utstillingen gikk videre til Sarpsborg, Trondheim, Bergen, Haugesund og Stavanger.

I foreningens protokoller klages det over at det er vanskelig å drive foreningsarbeide, og etter denne vandreutstillingen blir det ikke gjort noe formidlingsarbeide før etter krigen. Det siste styremøte ble holdt 16. mars 1943, og det ble der besluttet å ikke avholde generalforsamling det året.

Da Norge ble okkupert ble etableringen av Norges Kunstnerråd, en felles interesseorganisasjon for norske kunstnerorganisasjoner, en av de første kunstfaglige endringer igangsatt av den tyske okkupasjonsmakten. Norges Kunstnerråd ble opprettet 14 september 1940. 31. januar 1941 ble BKS oppløst av det innsatte departementet. De fleste kunstnerorganisasjoner protesterte mot oppløsningen, deriblant også NoG. I 1942 ble det midlertidige Norges Kunstnerråd erstattet av et nytt råd kalt Norsk Kulturråd. Rådet skulle avgi uttalelser til departementet om tildelinger av stipend, kulturpriser og andre kulturpolitiske saker.

Våren 1942 ble Kunstnernes Hus beslaglagt av tyskerne. NoG mistet sitt møtelokale og verksted og hadde ingen steder å være. Grafikkpressa ble pakket sammen og lagt i kjelleren på Nasjonalgalleriet⁷⁰.

⁶⁹ Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel, *Norske Grafikere: Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk ved Foreningen Norske Grafikeres 50-årsjubileum*

Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1973, s. 71

⁷⁰ NoGs styreprotokoll, mars 1943

NoG holdt noe virksomhet ved like de første okkupasjonsårene, men svært lite den siste tiden. De NS vennlige medlemmene som ikke hadde gått frivillig ble i 1945 strøket av medlemslisten⁷¹

5. 2. NGU starter opp igjen

Da Andre Verdenskrig brøt ut i 1939 satte det en stopper for NGU og samarbeidet mellom de nordiske landene, men etter ni års avbrekk startet foreningen opp igjen. Utstillingene etter krigen hadde noe spennende og nytt over seg for kulturhungrige innbyggere, de trakk mye publikum og fylte de nordiske landene med felleskapsfølelse. Det ble ikke helt den samme fresen over NGUs arbeid som det hadde vært før krigen, men utstillingen hvert tredje år har holdt stand. Allerede i 1946 ble den første NGU- utstillingen planlagt. Dessverre måtte den settes på hold pga dårlig økonomi og ingen mulighet for hjelp fra staten. Først ut etter krigen ble dermed utstillingen i Stockholm i 1948, og deretter i Helsinki i 1951. I Norge ble utstillingen i 1954 sendt rundt til flere byer (Oslo, Stavanger, Trondheim og Bergen). Dette var første gang en NGUutstilling kom til Norge etter stiftelsen i 1937, og det ble i følge foreningens styreprotokoller mye og god presse⁷². Videre var det København som avviklet utstilling i 1956 og Stockholm i 1960. I 1964 kom NGU tilbake til Norge med utstilling i Kunsternes Hus, og i 1967 holdes utstilling i Helsingfors i Finland.

5. 3. Etterkrigstidens tro på kunsten

Den tidlige etterkrigstiden preges av trange kår. Salgsforholdene og utstillingsmulighetene for NoG var dårlige før krigen, og enda dårligere de første årene etter krigen. Det var svært vanskelig å få utstillingsplass, og økonomisk var det en katastrofalt dårlig tid for grafikerne og billedkunstnere generelt. Salg var så og si fraværende og selv kjente grafikere hadde ikke råd til å trykke mer enn to blad (en for eventuell utstilling og en for arkivering)⁷³. Likevel var det noen lysglimt. Etterkrigsårene var tross vanskelige økonomiske og utstillingsmessige tider en

⁷¹ NoGs styreprotokoll, mai 1945

⁷² NoGs styreprotokoll, 1954

⁷³ Breivik, Anne, *Billedkunst og kunsthåndverk, I: Kultur og kulturpolitikk. Norsk Kulturråd - fortid og fremtid*, Cappelen, Oslo 1985 s. 65

kunstnerisk fornyelsestid for grafikken⁷⁴. Chrix Dahl tok over raderklassen og var meget inspirerende for grafikerne. Mange grafikere begynte å eksperimentere med teknikker og motiver. Fargetresnitt og litografi fikk den største oppblomstringen. Et enormt mangfold av grafikere og teknikker vokste frem, og flere og flere grafikere kom til. Medlemstallene i NoG økte betraktelig, og på Høstutstillingen ble det vist betydelig mer grafikk enn tidligere.

Etter krigen ble medlemmene i det midlertidige rådet Norsk Kulturråd dømt til forskjellige straffer. Medlemmer i kunstnerorganisasjoner som hadde hatt kontakt med NS ble ekskludert. Den 7. januar 1946 innkalte BKS alle medlemmer til møte (første siden 1939). De foreslo da å opprette Norske Bildende Kunstneres Forening (NBKF) som en fortsettelse av det gamle BKS⁷⁵. NBKFs styre skulle hete Bildende Kunstneres Styre (BKS).

Norge var et meget fattig land etter andre verdenskrig. En sjettedel av landets realkapital var gått tapt, og det var ikke enkelt å føre kulturpolitikk i denne situasjonen. Det Norske Arbeiderpartiet vant valget i 1945 og satt ved makten, kun med et lite opphold i 1963, frem til 1965. Det var derfor arbeiderbevegelsens kulturforståelse som preget kulturpolitikken i denne perioden. De mente kulturen skulle styrke de elementer som stimulerer utviklingen av det frie mennesket. De første 10-årene etter krigen ble kunst og kultur aktualisert på flere samfunnsarenaer, og særlig utenfor de tradisjonelle kunstinstitusjonene. Kulturen ble et viktig ledd i prosessen med å bygge opp landet igjen, og skape velferdssamfunnet. En rekke organisasjoner og offentlige tiltak ble igangsatt for å få kunst ut til befolkningen. Norske Kunstforeningers Landsforbund tar i 1946 opp arbeidet med vandreutstillinger til kunstforeninger i landet. Samme år taes Statens Vandreutstillinger opp igjen sitt arbeide med å sende kunstutstillinger ut til norske bygder. Kunst i Sykestuene og Landslaget Kunst i Skolen (starter opp på nytt, tidligere forsøk i 1901 og 1915) etableres i 1948, og sistnevnte fikk statlig støtte etter få år. Kunst i Sykehusene fikk

⁷⁴ Flor, Harald og Fyri, Dag, *Norske grafikere i dag: 141 kunstnere presenterer seg selv*, Tanum-Norli, Oslo 1979, s. 12-13

⁷⁵ Solhjell, Dag, *Fra akademiregime til fagforeningsregime*, Unipub, Oslo 2005, s. 47-48.

store opplag grafikk innkjøpt av Sosialdepartementet, og Oslo skolene fikk etter hvert øremerkede midler fra kommunen til innkjøp av grafikk fra Landslaget Kunst i Skolen og Landslaget Aktuell Kunst⁷⁶. I 1950 etableres Selskapet Kunst på Arbeidsplassen (fikk fast bevilgning fra staten fra 1953). Disse foreningene valgte i hovedsak grafikk som kunst til distribusjon. Mye av grunnen kan være grafikkens lave pris, og gaver og midler fra det offentlige. Et interessant aspekt er at Rolf Rude, som var formann i NoG fra 1953 til 1964, var engasjert i styret til Kunst i Skolen. Det var ikke uten betenkeligheter at NoG gikk inn i dette samarbeid med disse foreningene. NoG var blant annet svært skeptisk til at Kunst i Skolen hadde ufaglærte i juryen for utvalg av kunst⁷⁷.

Riksgalleriet etableres i 1952 og tar over for Statens Vandreutstillinger og Norske Kunstforeningers Landsforbunds Vandreutstillinger (se kapittel 5.4). I 1953 etableres Landslaget Aktuell Kunst for å skaffe rimelig kunst til et bredt publikum. Også denne foreningen satser på grafikk som medie gjennom sitt formål om å; ”gjøre grafikk av høyverdig grafisk kvalitet tilgjengelig for flest mulig ved å omsette grafiske blad til rimelig pris, samt å spre kunnskap om grafikk.”⁷⁸. Landslaget Aktuell Kunst har sitt utspring fra Arbeiderpartiets ukeblad *Aktuell*.

Utover mot slutten av 1950-årene ble livet lettere generelt i Norge og en økning i grafikkinteressen vokste frem. Hele landet fikk tiltak som skulle gi befolkningen kunstopplevelser. I følge Dag Solhjell utvikles Norge til et sosialdemokratisk kunstrike med sterke styrende krefter i kunstkretsen rundt Kunstakademiet⁷⁹. BKS hadde i realiteten all makt i kunstfaglige spørsmål, og de forlangte å godkjenne alt som skjedde gjennom offentlige kanaler eller ble støttet av offentlige midler. Grafikerne kunne på denne tiden utnevne en av BKS syv medlemmer sammen med tegnerne.

⁷⁶ Solhjell, Dag, op.cit, s 79-80

⁷⁷ NoGs styreprotokoll, november 1954

⁷⁸ Rude, Rolf, /Helliesen, Sidsel, op.cit., s. 82

⁷⁹ Solhjell, Dag, op.cit, s. 56-57

I anledning 30 års jubileet for NoG ble det arrangert en utstilling i Kunstforeningen i Oslo. Utstillingen solgte forholdsvis godt, og ble også sendt videre til Aftenposten kunstforening, og så videre rundt i landet⁸⁰

Kulturpolitisk fikk Arbeiderpartiet ideen om at kunst er noe staten skulle sørge for at alle kunne ha glede av, og arbeidet for å opprette forskjellige organ som kunne spre kunsten starter opp. I hele etterkrigstiden var det norske kulturbegrepet relativt vidt i politisk sammenheng. At Statens idrettskontor i 1949 ble flyttet over til Kirke- og undervisningsdepartementet kan ses som en markering av dette⁸¹. Det kommer nå en oppblomstringsperiode for norsk kulturpolitikk og formidlingen av norsk kunst. Det er nye tider for kunst og kultur.

5. 3. 1. Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket

Utover på 50- tallet vokste det frem en politisk vilje til å sette kulturpolitikk og kunstpedagogikk på dagsorden⁸². Tanken om å sende kunst og kultur ut til folket står som en milepæl i etterkrigstidens kulturpolitikk. Foreninger med dette for øye har en oppblomstring og flere kommer til. Med Arbeiderpartiet i spissen skulle kunst og kultur ut til det brede lag av befolkningen. Slagordet ”Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket” (som forøvrig er lånt fra Sverige) ble en viktig parole. Bak slagordet lå et tosidig mål: Å spre kunsten til folket slik at de kunne få opplevelser og dannelse, og å bedre kårerne for kunst og kunstnerne. Grafikken ble foretrukket for den lave prisen og fordi den var lett å håndtere, pakke og sende. Grafikk kunne virkelig spres utover det ganske land! Det tidligere nevnte Landslaget Aktuell Kunst er et godt eksempel på dette⁸³. De ønsket å gjøre kvalitetsgrafikk tilgjengelig for folk flest og å spre kunnskap om denne kunstformen. I 1956 gav Landslaget Aktuell Kunst en bok i

⁸⁰ NoGs årsmelding, 1949-50

⁸¹ *Kultur og kulturpolitikk– Fortid og Framtid*, Norsk Kulturråd, Cappelen, Oslo 1985

⁸² Grung, Grete, *Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket, Landslaget Aktuell Kunst som Kulturpedagogisk prosjekt 1953-84*, Hovedoppgave i Massekommunikasjon og kulturfag, Universitetet i Bergen, 1992, s. 36-42

⁸³ Dannet 1953

samarbeid med NoG⁸⁴. Boken forteller litt om grafikkens historie, og gir en kort presentasjon av alle medlemmene i NoG samt en illustrasjon fra hver⁸⁵. I 1954 ble også fondet ”Landslaget Aktuell Kunsts Fond for Norske Grafikere” opprettet. Midlene ble disponert av Kirke- og undervisningsdepartementet i samråd med styret i NoG. Fondet bygger på prosent fra salg av grafikk gjennom Landslaget Aktuell Kunst. I 1948 startet et samarbeid mellom NoG , Kunst i Sykestuene og Sosialdepartementet. Sosialdepartementet kjøpte grafikk til Kunst i Sykestuene helt frem til 1970-årene. Da var det kjøpt inn ca 150 000 grafiske blad fra NoG⁸⁶. Som tidens ånd tilsa ble det også forsøkt samarbeid mellom NoG og Kunst i Skolen⁸⁷. I 1948 inngikk grafikerne et samarbeide med Kunst i Skolen om å sende tre vandreutstillinger til lærerskolene rundt i landet, og i begynnelsen av 1950-tallet forsøker NoG igjen å opprette et samarbeide med Kunst i Skolen. NoG var kritisk til den juryordning Kunst i Skolen hadde og samarbeidet blir derfor kortvarig.

Tanken bak Arbeiderpartiets folkeopplysningstanke var at kunnskap skulle skape grunnlaget for at folk skal kunne ta vare på seg selv. Demokratisering av kulturen er en av følgene av denne tanken, noe opprettelsene av Riksinstitusjoner er eksempler på. Riksgalleriet er et av de statlige kulturformidlingsinstansene som ble dannet etter krigen, og formålet var å sende kunstutstillinger rundt i det ganske land.

5. 4. Riksgalleriet

20. oktober 1952 gjorde Stortinget vedtak om å opprette et Riksgalleri, og allerede det påfølgende året ble Riksgalleriet åpnet⁸⁸. Riksgalleriet ble frem til 1973 ledet av Per

⁸⁴ *Norske Grafikere - Medlemmer av foreningen Norske Grafikere*, Landslaget Aktuell Kunst, i samarbeid med Foreningen Norske Grafikere og Det KGL. Norske Utenriksdepartement, Oslo 1956

⁸⁵ Illustrasjon nr. 5, *Norske Grafikere - Medlemmer av foreningen Norske Grafikere*, bokforsiden

⁸⁶ Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel, *Norske Grafikere: Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk...50-års jubileum*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1973, s. 82

⁸⁷ NoGs årsrapport, 1954-55

⁸⁸ *Kultur og kulturpolitikk– Fortid og Framtid*, Norsk Kulturråd, Cappelen, Oslo 1985

Rom. Formålet var: ”Å fremja arbeidet med å føre god kunst fram til folk i bygd og by og på andre tenlige måtar arbeida for å gjøra kunsten kjend”⁸⁹. Dette skulle oppnås ved å føre kunstutstillinger med omvisere ut til folk i by og bygd. Innkjøp til vandreutstillingene var og en viktig oppgave. Medlemmer av BKS satt i komiteen som gjorde innkjøpene. Kunstnere fikk en leie på 5% av verkets verdi dersom verk ikke ble solgt, men maksimalt kroner 1 000.

I 1967 kunne folk fra hele landet ha mulighet til å se kunstutstillinger hvert femte eller sjette år. For utstillingsmaterialet var det anskaffet spesiallagede kasser som også egnet seg til å henge opp kunsten på. Man var derfor uavhengig av egnede utstillingslokaler, og Riksgalleriet gjorde lite for å stimulere til gode lokaler. En bakside av de gode pakke- og utstillingskassene er dessverre at egnede kunstvisningslokaler ikke ble bygget ut i distriktet. Utstillingene var som regel av høy kvalitet, og alle utstillingene ble fulgt av en kunstner eller kunsthistoriker som holdt omvisninger. Skolebarn kom inn gratis mens andre betalte 50 øre. Stort sett var det kommuner som mottok utstillingene.

Ca 100-200 mennesker så utstillingene på hvert utstillingssted, og på en runde kunne dette derfor bli opp imot 100 000 publikum. Dette tallene må vel kunne sies å bevise at det var et ønsket gode for distriktene å motta slike utstillinger.

De første årene var det mest malerier som ble vist på Riksgalleriets vandreutstillinger, men grafikk skulle også være med og NoG var svært interessert i å få til et samarbeide. På bakgrunn av de vanskelige salgsforholdene for grafikk var det spennende og viktig da Riksgalleriet fikk i stand den første vandreutstillingen med grafikk som på samme tid var salg og propaganda for grafikk⁹⁰.

5. 4. 1 Norske Grafikere og Riksgalleriet

I 1957 ble den første utstillinger med grafikk sendt rundt i det ganske land (Norske Grafikere I og II). Vandreutstillingen var ingen stor suksess, med forholdsvis lite publikum. I 1967 gjorde NoG igjen en avtale med Riksgalleriet, denne gang om utsendelse av en salgsutstilling. Dette skjedde i henhold til Stortingsmelding nr. 67,

⁸⁹ Sørby, Hild, op.cit., s. 47

⁹⁰ Rude, Rolf, *Riksgalleriets Grafikkutstilling V*, Katalog, s. 3

1952, hvor det heter i § 6: ”Riksgalleriet kan på sine utstillinger ta med kunstverk som kan selges når kjøper melder seg”. Proposisjonen nevner særlig salg av grafikk fra NoGs medlemmer. I følge NoGs styreprotokoll fikk denne utstillingen et godt forarbeid og utstillingen ble en stor suksess. NoG stod for utstillingsmaterialet, katalogopplysninger og kontakt med den enkelte kunstner. Suksessen kom kanskje fordi det denne gang var grafikerne selv som stod for utarbeidelsen av utstillingsmaterialet, og også hadde med en avdeling i utstillingen som forklarte den kunstneriske teknikken. Det ble solgt flere eksemplarer av hvert grafisk blad som var med på utstillingen, noe som var uvanlig for grafikere på denne tiden. Det var for grafikerne vanligvis vanskelig å få i stand utstillinger pga mangel på egnede lokaler og mulighetene for folk flest til å få sett kunst var beskjedne. Utstillingene fikk fort en stor økonomisk betydning for grafikerne. Den første utstillingsrunden brukte fem år på å dekke landet. For NoG representerer arbeidet med en av disse vandreutstillingene bortimot et årsverk⁹¹. Flere utstillinger fulgte og i 1971 ble utstillingen ”Norske Grafikere V” sendt ut og vandret i 4 1/2 år. I 1972 kom Riksgalleriet med utstilling til Lillestrøm. Utstillingen ble presentert i Romerrikets Blad som en flott salgsutstilling av nyere norsk grafikk med hyggelige priser⁹². Det presiseres at utstillingen har et høyt kvalitetsnivå, og at den også inneholder en interessant pedagogisk avdeling om de ulike teknikkene (dette er en tidlig utgave av ”Hva er grafikk?” – utstillingen, som jeg skal komme tilbake til senere i oppgaven). De fire tidligere utstillingene var alle blitt utsolgt. Riksgalleriet sendte i samarbeid med NoG til sammen syv slike vandreutstillinger.

5. 4. 2. Utstillingene

Riksgalleriets grafikkutstillinger omtales i Sigrid Eline Odlands hovedoppgave *Kunsten ut til folket?: fra Riksgalleriet til Riksutstillinger 1952-1992* Ifølge denne kilden var det syv slike vandreutstillinger i perioden 1967-1973, og de startet alle fra Fornebu gård. Oppgaven har et vedlegg som viser Riksgalleriets utstillinger fra 1953-1986. Det er ikke opplyst om hvor denne listen er hentet fra. Jeg har kun funnet en av katalogene fra disse vandreutstillingene, katalogen som fulgte med *Riksgalleriets Grafikkutstilling V*. I katalogens forord, skrevet av Rolf Rude, påpekes det at

⁹¹ NoGs årsmelding, 1972-73

⁹² Romerrikets blad, 28 januar 1971

forholdene i Norge ikke gjør det mulig for grafikerne å livnære seg på grafikk alene, og at dette er særnorsk fenomen. Det klages over den dårlige samlerkulturen nordmenn har, og at det norske folk er altfor opptatt av å ha noe pent på veggen.

Riksgalleriets grafikkutstillinger:

Utst. nr. 42 (1967-68), kat. nr. 30.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk I). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 72 verker av 24 kunstnere fra Rolf Nesch (1893-1975) til Guttorm Guttormsgaard (f. 1938). Vist 48 steder i Nordland, Troms og Finnmark for 18.161 besøkende.

Utst. nr. 45 (1968-69), kat. nr. 33.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk II). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 84 verker av 25 kunstnere fra Rolf Nesch (1893-1975) til Guttorm Guttormsgaard (f. 1938). Vist 37 steder i Møre og Romsdal og i Nord- og Sør-Trøndelag for 14.894 besøkende.

Utst. nr. 46 (1969-70), kat. nr. 34.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk III). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 83 verker av 26 kunstnere fra Rolf Nesch (1893-1975) til Bjørn Willy Mortensen (f. 1941). Vis 56 steder i Rogaland, Hordaland og Sogn og Fjordane for 19.407 besøkende.

Utst. nr. 50 (1970-71), kat. nr. 36.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk IV). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 81 verker av 24 kunstnere fra Rolf Nesch (1893-1975) til Svein Finnerud (f. 1945). Vist 71 steder i Buskerud, Vest- og Østfold, Telemark, Vest- og Aust-Agder for 21.391 besøkende.

Utst. nr. 56 (1971-72), kat. nr. 42.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk V). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 71 verker av 23 kunstnere fra Rolf Nesch (1893-1975) til Karl Erik Nielsen (f. 1945). Vist 52 steder i

Østfold, Akershus, Hedmark og Oppland for 22.057 besøkende.

Utst. nr. 57 (1972-73), kat. nr. 43.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk VI). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 82 verker av 26 kunstnere fra Herman Hebler (f. 1911) til Inge Ås (f. 1953). Vist 59 steder i Hordaland, Sogn og Fjordane og Møre og Romsdal for 17.529 besøkende.

Utst. nr. 58 (1972-73), kat. nr. 44.

RIKSGALLERIETS GRAFIKKSUTSTILLING.

(Norsk grafikk VII). Laget i samarbeid med Norske Grafikere. 59 verker av 25 kunstnere fra Ridley Borchgrevink (1898-1981) til Peter Esdaile (f. 1947). Vist 79 steder i Hordaland, Nord- og Sør-Trøndelag, Nordland, Troms og Finnmark for 27.299 besøkende.

5. 4. 3 Konflikt mellom Norske Grafikere og Riksgalleriet

Våren 1972 henvendte NoG seg til Riksgalleriet med presisering om at det ved fremtidige utstillinger ville bli krevd honorar fra Riksgalleriet, i samsvar med honorarsaken som raste i norsk kulturliv. I styremøte den 14. juni 1973 ble det påpekt at grafikerne hadde mye salg gjennom Riksgalleriets utstillinger, men at det var viktig med ”et skikkelig organisatorisk opplegg”⁹³. Faktisk var det slik at noen grafikere levde av salget fra Riksgalleriets utstillinger alene.

Da Riksgalleriet i 1973 tok kontakt angående nytt utstillingssamarbeid reiste NoG krav om honorar. Foreningen viste til brevet sendt året før og generalforsamlingsvedtaket om at ”Norske Grafikere ved fremtidige utstillinger i statlig regi skal forlange en månedlig leiesum pr. grafiske blad som står på linje med de svenske satsene”⁹⁴. Dette var helt i tråd med den honorardiskusjonen som raste i kunst-Norge på denne tiden. Riksgalleriet var ikke interessert og ignorerte fullstendig NoGs krav. Selv de 5% som Riksgalleriet tidligere hadde tilbudt ble tilbakeholdt. Riksgalleriet var ikke interessert i å forhandle med NoG, og ønsket ikke engang å

⁹³ NoGs styreprotokoll, juni 1973

⁹⁴ NoGs styreprotokoll, august 1973

møte representanter fra NoG. På bakgrunn av dette blir det på et styremøte i NoG gjort følgende vedtak:

”...Styret i Norske Grafikere vil understreke at de forskjellige kunstnerorganisasjoner arbeider for å komme frem til en enhetlig opptreden overfor myndighetene via et enhetlig forhandlingsorgan. Første fremstøt i denne retning er nedsettelse av honorarkomiteen. Inntil faste, langsiktige avtaler foreligger, finner Norske Grafikere det likevel riktig at vår organisasjon tar opp de aktuelle honorarsaker som vedrører våre medlemmer. En slik aktuell sak er den planlagte utstillingen i Riksgalleriets regi”⁹⁵.

Det ble som følge av dette holdt avstemning om foreningen skulle sende utstillingen uten honorar. Utfallet ble et rungende nei! (36 nei, 12 ja). Det blir vedtatt å utsette ytterligere utsendelser av utstillinger før kravet om honorar ble imøtekommet. Det ble ikke flere utstillinger i samarbeid med Riksutstillinger.

I februar 1976 finner jeg dette vedtaket i foreningens styreprotokoll:

”Generalforsamlingen i Norske Grafikere 23.2.1979 godtar ikke Riksgalleriets forslag til midlertidig overenskomst med Norske Grafikere om vederlag. Isteden foreslår generalforsamlingen i Norske Grafikere å støtte NBFO`s fremlegg om midlertidig å konto utbetaling med skriftlig garanti om etterbetaling fra 1.1.76 i følge endelig avtale om vederlag etter at et eventuelt forhandlingsresultat er godkjent.”⁹⁶

5. 5. Kulturmidler

Allerede i behandlingen av statsbudsjettet for 1957-58 uttalte kirke- og undervisningskomiteens leder, Herman Smitt Ingebretsen, at statens bevilgning til kunstformål bare utgjør en promille av statsbudsjettet. I 1961 holdt Henrik Groth (Forlagsredaktør i Cappelen) et innlegg i kulturdebatten som poengterer noe som skal bli viktig for den fremtidige norske kulturpolitikken. Groth setter fingeren på at Norge er et lite land med få mennesker, og at staten derfor må støtte med beløp som svarer

⁹⁵ NoGs årsmelding, 1973-74

⁹⁶ NoGs styreprotokoll, februar 1976

til mangelen av mennesker⁹⁷. Han påpeker også at Norge etter hvert vil få større og større påvirkning utenfra, og at en liten nasjon derfor må beskytte sin kultur. Her må også staten trå til. Groths foredrag var en vekker for regjering og storting. Mest sentralt var det kanskje at han påpekte viktigheten av statens subsidiering av kulturen.

5. 5. 1. Et kulturprogram til debatt

”Et kulturprogram til debatt” fra 1959 er et forsøk på å formulere et helhetlig program for kulturpolitikken. Rapporten er fra kulturutvalg som i 1953 ble nedsatt for å utarbeide et forslag til Arbeiderpartiets kultursatsning. De spesifikt sosialistiske prinsippene fra 1930-årene blir erstattet med velferdspolitiske idealer⁹⁸. Sentralt stod prinsippet om frihet i åndslivet, og får å nå dette skulle kulturen spres. Det var også viktig at det ikke skulle være noe bestemt kunstsyn som skulle fremmes. Alle kunstneriske uttrykk skulle få plass. 1950- og 60 tallets riksinstitusjoner samt niårig folkeskole for alle var noen av virkemidlene for å demokratisere samfunnet.⁹⁹

Helge Sivertsen ble kirke og kulturminister i 1960 og han skulle få stor innvirkning på utviklingen av den kunstpolitikken vi kjenner i dag. I budsjettinnstillingen i Stortingsmelding nr. 23, 1962 ”Forskjellige kunstformål” påpekte statsråd Sivertsen at Norge hadde to former for finansiering av kulturlivet. Vitenskap, helse og kirke ble finansiert gjennom staten, mens kunsten ble overlatt til å leve av hva publikum var villig til å betale for kunst- og kulturopplevelsene. Sivertsen mente videre at hvis man utdannet barn og unge gjennom skolene til kunstinteressert individer kunne denne formen for finansiering fungere. Han trekker så frem at kunstnere bør ha vederlag når publikum bruker deres kunst (som blant annet ved bibliotek, ved riksutstillinger osv). Prosessen med stortingsmeldinger var omstendelig og Sivertsen bestemmer seg for å presentere neste trekk for den norske kulturpolitikken i form av en stortingsproposisjon med forslag om opprettelsen av et Kulturfond og et Kulturråd¹⁰⁰. I et brev til Stortingets Kirke og Undervisningskomiteen 3. oktober 1962 skrev departementet i sammenheng med fremlegging av budsjettproposisjonen at den

⁹⁷ Dag Solhjell, op.cit., s. 97

⁹⁸ Vestheim, op.cit., s. 152

⁹⁹ Vestheim, op.cit., s. 159

¹⁰⁰ Vestheim, op.cit., s. 163

norske kunstnerrollen lider under landets få innbyggere og dårlige økonomi. Stortinget ønsket å likestille kunst med vitenskapelig åndsverk, og på bakgrunn av den vanskelige situasjonen kunstnerne hadde i landet mente de at det offentlige burde komme sterkere på banen med støtteordninger for utdanning og arbeidsstipender. På grunnlag av dette blir Norsk Kulturråd og Norsk Kulturfond opprettet i 1964. Historikeren Nils Øye hevder at Norsk Kulturfond ble til i spenningsfeltet mellom myndighetenes bestrebelser på å sikre kulturtilbudene som kollektive goder og kunstnernes interesseorganisasjoners arbeid for å trygge medlemmenes arbeidsvilkår¹⁰¹. Den norske kulturpolitikken ble også sterkt påvirket av den franske politikken på denne tiden, og de aller fleste løsningene i kunst- og kunstnerpolitikken (samt stipend- og vederlagspolitikk) kom fra Frankrike¹⁰².

Ved siden av opprettelsen av institusjoner skulle etterkrigstiden dreie seg om lovgivning. Det ble bestemt flere vederlag til kunstnere. Politikerne forstod etter hvert at selv med en blomstrende økonomi i landet kunne ikke kulturen drives uten offentlig støtte slik andre industrier kunne. Opprettelsen av Norsk Kulturråd og Norsk Kulturfond kan sees på som et forsøk på å løse de økonomiske problemene kulturorganisasjonene hadde (og har) i landet. I Norsk Kulturråds første år ga de støtte til Kunst på Arbeidsplassen til kjøp av grafikk for 30. 000,- som skulle leies ut til offentlige arbeidsplasser. Norsk Kulturråd skulle vise seg å bli et viktig organ for NoG, både når det gjaldt å søke penger til prosjekter, drift og formidling.

1960-årene var en kulturpolitisk overgangstid¹⁰³. Harmonien fra 1950-tallet var over, og nå kom kritikken. Fra å tenke på kultur som et demokratisk gode ble etter hvert den statlige kulturpolitikken kritisert for å være for fokusert mot såkalt finkultur, og ikke å fange de folkelige og regionale kulturtradisjonene. St. meld. 8 er viktig i så måte der meldingen kritiserer statens ensidige fokus på finkultur. Dette skal jeg komme tilbake til senere i oppgaven.

¹⁰¹ Vesteheim, op.cit., s. 164

¹⁰² Sørby, Hild, op.cit., s. 60-61

¹⁰³ Vestheim, op.cit., s. 174

5. 6. Formidlingsarbeide etter krigen

NoGs formidlingsarbeide som hadde kommet til et holdt under krigen kom raskt på bena igjen, og utstillingsarbeidet kom i gang for fullt igjen. Som allerede nevnt ble det i samarbeid med offentlig formidlingsinstitusjoner blant annet satt i gang mange vandreutstillinger.

Foreningen jobbet også med å skape ordnede former rundt omsetningen av grafiske blad. I 1951 blir det besluttet å oppfordre alle grafikere til å ha samme pris i de forskjellige salgslokalene. NoG ønsket å lage noen regler for hvordan grafiske blad skulle se ut, og hvordan de skulle selges. Rolf Rude ville lage en katalog med informasjon om NoG og om norsk grafikk generelt for å bruke på utstillinger, noe han fikk gjennomslag for i styret. Dette ble en brosjyre som fulgte utstillinger og som etter hvert utviklet seg til den pedagogisk utstillingen ”*Hva er grafikk?*”, som forteller og viser med tekst og bilder hvordan man lager grafikk.

5. 6. 1. Utstillinger

De nye foreningene som spredte kunst utover Norges land var på mange måter en god samarbeidspartner for NoG. Mange samarbeid ble satt i gang for vandreutstillinger gjennom Riksutstillinger, Kunst i skolen, Kunst på Arbeidsplassen, Landslaget Aktuell Kunst osv. Dette arbeidet var viktig for å få spredd kunnskapen om grafikken slik foreningen ønsket med sitt formidlingsarbeide. Grafikken var med som en gratisspassasjer på statens kunstopplysningstog gjennom Norges land.

Foreningen jobbet også aktivt med å fremme norsk grafikk i utlandet og i 1949 ble det sendt en grafikkutstilling til det Nordisk kunstnerforbund i København, og NoG hadde deltakelse på den internasjonale grafikkutstillingen i Paris.

I etterkrigsårene fikk det norske utenriksdepartementet såkalte kulturavtaler med en rekke forskjellige land, og i samarbeid med NoG sendte kulturdepartementet mange grafikkutstillinger til utlandet i denne perioden. Også i USA ble det arrangert mange NoG-utstillinger, og amerikanerne viste stor interesse for norsk grafikk. Dessverre var det vanskelig å få i gang noe godt salgsapparat fordi foreningen hadde så små ressurser. Amerikanerne viste likevel stor interesse og i 1958 fikk de forespørsel om å selge en hel utstilling på 100 grafiske blad til Oregon State University. Flere vandreutstillinger blir sendt til USA, og i 1959 var det flere utstillinger som vandret for fjerde året på rad. Dette skyldes både stor interesse og dårlig organisering. I følge

styrepapirene ba stadig styret om å få sendt utstillingen hjem til Norge igjen. I 1963 fikk de et nytt tilbud på å selge en vandreutstilling ("Norway II").

I Norge gikk flere vandreutstillinger rundt i det ganske land, med vekslende suksess. Foreningens egenregisserte vandreutstillingen "Norsk grafikk siden sist" kom i gang i 1963, og ble vist første gang i Kunstnerforbundet. Etter 1971 ble den avholdt annen hvert år hos Oslo Kunstforening, for så å gå landet rundt.

5. 6. 2. Oppgangstid

Folket var hungrig på kunst og kultur, og politikken la opp til et syn på kultur som samfunnsdannende. Det norske folk fikk en voksende interesse for grafikk mye pga det lave prisnivået. Vanlige folk kunne skaffe seg kunst til å ha på veggen. En parallell til den voksende interessen for rimelig kunst var den stadige fremveksten av nye rammebutikker og reproduksjonsbutikker som vokste frem. Her ble det solgt billige reproduksjoner uten alltid å oppgi at reproduksjoner var noe annet enn original grafikk. Problemstillingen om at grafikk er flere trykk av samme motiv og derfor ikke et originalverk ble diskutert igjen og igjen. Spesielt i 1950-årene ble dette en viktig debatt pga de gode reproduksjonene som kom på markedet i dette tiåret. Det ble derfor et meget viktig arbeide for NoG å markedsføre grafikken som originalkunst, og å påpeke forskjellen mellom originaltrykk og reproduksjoner. Formidlingsarbeidet fikk dermed en overvekt av arbeid for å vise publikum hvorfor grafikk er originalkunst, noe som katalogen og senere utstillingen "*Hva er grafikk?*" er et godt eksempel på.

Generelt var perioden 1945 – 1960 en oppgangstid for grafikken. Mange av de som startet opp foreningen var blitt gamle eller falt fra, og nye krefter kom til. Flere grafikere ble utdannet og ønsket medlemskap, noe som igjen skapte større mangfold i grafikken¹⁰⁴. Det ble økt deltakelse på Høstutstillingen, og flere debutanter. Det ble også, i følge foreningens styreprotokoller, hyppigere omtale i avisene¹⁰⁵. Foreningen ble på denne tiden ledet av Chrix Dahl (styreleder 1946-1953) og Rolf Rude (styreleder 1953-1964) og de gjorde en veldig god jobb med å få grafikkens stilling

¹⁰⁴ Helliesen, op.cit., s. 227

¹⁰⁵ NoGs årsmelding, 1958-59

styrket og kjent gjennom presse og arrangementer. Også mange kunstopolitiske kamper ble kjempet av NoG i disse årene, og mye ble det gjennomslag for. I 1958 fikk NoG en representant i Kirke- og undervisningsdepartementet som sakkyndig råd for åndsverksaker. Og i 1964 fikk endelig grafikerne og tegnerne egen representant i innkjøpskomiteen for Nasjonalgalleriet og sete i dets råd¹⁰⁶. Komiteen bestod av to grafikere, to tegnere og direktøren. Det er spesielt for Norge at det er flertall av kunstnere i slike komiteer. At BKS utvidet til å omfatte også ”Svart – hvitt – kunstnere” var også en opptur.

Mangel på eksponeringsplass og utstillingsmuligheter opplevdes som et stort problem for medlemmene i NoG¹⁰⁷. På bakgrunn av dette tok styret i 1956 kontakt med Kunstnernes Hus og Oslo Kunstforening for muligheten til å opprette et fast utsalgssted i de representative utstillingsinstitusjonene¹⁰⁸. Begge steder gikk i orden og grafikerne fikk dermed fast utstillingsvegg i Kunstnernes Hus og i Oslo Kunstforening. I 1965 inngikk NoG en avtale med Kunstnerforbundet om en fast salgsvegg kalt *Den lille grafikkutstillingen*¹⁰⁹. Veggens skulle ha skiftende utstillingen hver uke og vise ny norsk grafikk. Her ble det stadig holdt separatutstillinger, og en og annen tema- utstilling. Også utstillingen *Norsk grafikk siden sist* vises for andre gang i Kunstnerforbundet. Disse avtalene ble vedlikeholdt til ut på midten av 80-årene.

I 1960 arrangerte Foreningen Norske Grafikere 40-års jubileum. De feiret seg selv med en stor jubileumsutstilling i Kunstnernes Hus. Utstillingen gikk så videre til Bergen Kunstforening. Katalogen som fulgt utstillingen innholdt fortellingen om da koppertrykkpressen ble importert til den Kongelige Tegneskole i 1899, og Nordhagens, Willums' og Dahls viktige arbeid som lærere på grafikklinjen trekkes spesielt frem. Det fortelles videre om opprettelsen av foreningen, og det legges stor vekt på viktigheten av grafikkpressen som står i Kunstnernes Hus. Bakerst i katalogen er det endel artige tegninger kalt *Annonssørenes utstilling*, så grafikerne har tydeligvis

¹⁰⁶ Grung, op.cit., s. 31-32

¹⁰⁷ NoGs styreprotokoll, 1956

¹⁰⁸ Kunstnernes Hus siden 1974

¹⁰⁹ NoGs styreprotokoll, 1965 (avtalen opphørte i juni 1973)

fått en del sponsorer til å dekke trykkingen av katalogen. Utstillingen innholdt 346 grafiske blad av 116 medlemmer.

Ni år etter ble 50-årsjubileet feiret med en flott utstilling av norsk grafikk, nok en gang i Kunsternes Hus. Også denne utstillingen vandret videre, og denne gangen var det til Stavanger kunstforening. Samme året ble det arrangert 20 utstillinger i utlandet og 10 i Norge, og interessen for norsk grafikk bare vokste blant publikum. Det kan virke som om den iherdige jobbingen fra foreningens side endelig bærer frukter.

I katalogen til 50-års jubileet forteller styreleder Einar C Hellem (leder 1965-1969) om en positiv vekst for grafikerne:

”Medlemstallet i Norske Grafikere nærmer seg raskt 150, og den aller yngste generasjon begynner mer og mer å gjøre seg gjeldende. Det er gledelig at så mange unge velger grafikken som medium. Dette skyldes ikke minst Chrix Dahls gjerning som lærer i grafikk-klassen ved Kunst- og håndverksskolen gjennom mange år. Etter at de unge er blitt medlemmer av foreningen, kan de fortsette arbeidet i trykkeriet i Kunsternes Hus hvor vi har presse både for litografi, radering og tresnitt.”¹¹⁰

Jubileumsutstillingen i 1969 var delt inn i tre deler. En del med 14 japanske tresnitt lånt av den japanske ambassade, en del med 8 blad av Edvard Munch, og en stor juryert del med 293 grafiske blad fra foreningens medlemmer delt inn i tidsperioder på ti år. Utstillingen fikk god dekning i pressen. I Dagbladet påpekes det at frem til etter krigen var de fleste medlemmene av foreningen både malere og grafiker, men at det i dag (1969) var flest rene grafikere i medlemsmassen.

” Både Nasjonalgalleriet og Universitetsbiblioteket har lånt ut sine største grafiske skatter til denne utstillingen. Kanskje UBs er den mest interessante – der deponerer jo kunstnerne det de selv *liker* best. Det ser nesten ut til *være* det beste også”¹¹¹.

¹¹⁰ *Norske Grafikere 50 års Jubileumsutstilling*, Oslo 1969, s.3

¹¹¹ Dagbladet, *Norsk grafikk gjennom 50 år, Jubileumsutstilling i Kunsternes Hus fra Nordhagen og Munch – til dagens unge*, 19. august 1969

Vårt Land skriver at det i løpet av de første dagene ble solgt over 60 blad, og at både Nasjonalgalleriet og Riksgalleriet sikret seg arbeider.

”At norsk grafikk er i skuddet også hos norske skoleungdommen er tydelig. Ennå før skolene er kommet i full sving etter lang og behagelig kulturferie, kommer nå den ene skoleklassen etter den annen for å glede seg over fine trykk og studere den mangeartede teknikk innenfor denne kunstart.”¹¹²

Det var altså mange skoleklasser som fikk med seg utstillingen, men dessverre nevnes det ikke om dette var etter invitasjon fra foreningen. Ei heller om det ble gjennomført noe omvisningsarbeid fra NoGs side eller Kunstnernes Hus. Jeg har ikke funnet dette nevnt i NoGs protokoller.

I Borges Handel og Sjøfarts Tidende beskrives utstillingen som en bred mønstring av norsk grafikk, med hovedvekt på nye arbeider.

”For øvrig er utstillingen montert i avsnitt for hver 10-års periode, slik at det på en grei måte er mulig å følge den utviklingen som er foregått.”¹¹³

At det ble valgt en kronologisk fremstilling av grafikken på denne utstillingen er kanskje ikke så rart, i og med at det var en jubileumsutstilling. De valgte å vise bredden i grafikken, og hva medlemmene hadde skapt gjennom de 50 årene foreningen hadde fungert. At de presenterte en avdeling gamle japanske tresnitt i denne utstillingen understreker den historiske tilnærmingen formidlingsmessig. Samtidig viser det til en av de sterke kunstneriske strømningene i norsk grafikk, nemlig påvirkningen fra japanske tresnitt.

Også Hortens lokalavis Gjengangeren, skrev om utstillingen.

”Denne utstillingens ”gjester” er fjorten tresnitt laget av fem japanske kunstnere som alle ble født på 1700-tallet. ... Disse trykk henger på den ene endeveggen, den andre endeveggen i samme sal er dekket av åtte Munch-trykk med ”Selvportrett fra Wiemar” som det dominerende.”¹¹⁴

¹¹² Vårt Land, *Norske Grafikeres Jubileumsutstilling*, 27. august 1969

¹¹³ Borges Handel og Sjøfarts tidende, *Norske grafikere i Kunstnernes Hus*, 25. august 1969

¹¹⁴ Gjengangeren, *Norske grafikere jubilerer i Kunstnernes Hus*, 26. august 1969

Utifra avisens artikkel kan det virke som at foreningen har latt Munch og de japanske kunstnerne kontrastere hverandre, og på den måten skape en spenning. Både Munchs grafiske arbeider og japanske tresnitt har vært store inspirasjonskilder i norsk kunst, og ved å sette disse på hver sin endevegg kommer kanskje motsetninger og likheter tydeligere frem. Gjennom disse avisartiklene om utstillingen mener jeg å finne nøye overveide formidlingsgrep fra foreningens side, og det kan tyde på at også det generelle utstillingsarbeidet var mer gjennomtenkt enn hva jeg har fått inntrykk av gjennom styrets protokoller.

I forbindelse med jubileumsutstilling ble det også arbeidet med en bok kalt ”Norske grafikere”. Det var Rolf Rude som stod bak arbeidets første del, men etter langvarig sykdom tok Sidsel Helliesen over prosjektet og fullførte boken som kom ut i 1973. Boken er en gjennomgang av grafikkens historie i verden og i Norge. De viktige norske grafikerne blir nevnt, og boken er full av illustrasjoner. Foreningens rolle og arbeid gjennomgås, og boken er med sine 91 sider et reelt jubileumsskriv.

5. 7. Avtale med Universitetsbiblioteket

2. mars 1961 ble det sendt et brev til Kirke og undervisningsdepartementet for godkjenning til å åpne et arkiv for norsk grafikk i Universitetsbibliotekets (UB) lokaler og med forespørsel om støtte¹¹⁵. Det var etter samtaler mellom Harald L. Tveterås ved UB og formann i NoG Rolf Rude denne avgjørelsen ble tatt. Bak denne disponeringen ligger blant annet ønske om utstillinger da NoG selv ikke hadde noen utstillingslokaler. Tanken var at grafikerne skulle velge det verket de selv mente representerte det beste i sitt arbeide og gi dette til UB. Kunstnerne skulle til en hver tid kunne ta ut sitt eget verk til deltakelse på utstillinger. UB skulle få disponere trykkene som studiemateriale og skulle holde årlige utstillinger, samt være behjelpelig med salg. Utlån skulle bare skje i samsvar med NoG. Etter kunstnerens død skulle trykkene tilfalle UBs eie. Kunstneren og hans/hennes etterlatte skulle få beholde alle rettigheter i hensyn til åndsverksloven. Foreningen og UB fikk godkjenning av forslaget fra Kulturdepartementet og støtte på 2.200,- kroner til oppbevaringsskap.

¹¹⁵ NoGs styreprotokoll, mars 1961

Den 26. mars 1962 åpnet arkivets første utstilling¹¹⁶. En tilsvarende utstilling ble holdt i samme periode året etter. I Dagbladet opplyses det at samlingen er på 550 grafiske blad utført av 76 kunstnere¹¹⁷.

I følge Rude og Helliesen ble det hvert år fremover holdt en utstilling med verk fra denne samlingen.¹¹⁸ I årsmeldingen av 1974-75 kommer det frem at det er NoG selv som stoppet fremtidige utstillinger inntil videre. Grafikerne ønsket honorar for bruk av de grafiske arbeidene, og i 1972 hadde NoG sendt brev til UB med krav om dette. Arkivet bestod da av 1 317 blad¹¹⁹. Det ble foreslått at vederlaget skulle gå inn i et fond med distribusjon over statsbudsjettet i likhet med Norsk Grafikkfond. UB skal ha sagt seg villig til å legge til rette for opprettelsen av et slikt fond, men dessverre stopper det opp der. I NoGs protokoller konkluderes det noen år etter i at ordningen ikke gjennomføres tilfredsstillende fra UBs side, og ordningen opphører. I følge seksjonsleder Liv Rustviken ved UB er samlingen i dag på 1 313 grafiske blad, samt 73 trykkplater i metall.

5. 9. Drøfting og oppsummering

Begynnelsen på perioden preges av et land som kjemper seg på fote igjen. Arbeiderpartiets sosialdemokratiske politikk skaper en kulturpolitikk som satser på allmenndannelse. Man skal sende kunst ut til det ganske land, men i et land med så store avstander krever denne oppgaven god organisering. Offentlig formidlingsinstitusjoner oppstår, og i denne sammenheng vinner NoG på å representere en kunst som det er enkelt å sende.

Det politiske ønsket om å nå hele landet med kunsten og kulturen var meget viktig for grafikerne. Kroneksempelen med opprettelsen av de forskjellige riksinstitusjonene var

¹¹⁶ Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel, Norske Grafikere: *Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk ved Foreningen Norske Grafikeres 50-årsjubileum*, Gyldendal, Oslo 1973, s. 80

¹¹⁷ *Ny samling norsk grafikk til UB*, Dagbladet 10. mars 1965

¹¹⁸ Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel, Norske Grafikere: *Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk ved Foreningen Norske Grafikeres 50-årsjubileum*, Gyldendal, Oslo 1973, s. 81

¹¹⁹ NoGs styreprotokoll, august 1972

meget viktig for NoG. Riksgalleriet og samarbeidet der skaffet grafikerne helt nye muligheter til å nå ut til et stort publikum. Det er også tydelig at det skaffet den enkelte grafiker en stor bedring i økonomisk kår. Gjennom Riksgalleriet var det mulig for grafikerne å selge store mengder kunst. De første utstillinger som settes på vandring er ingen suksess, men da foreningen selv får stå for utstillingsmaterialet blir utstillingene kjempesuksesser. Det er tydelig at foreningens arbeide med utstillingene i Riksgalleriets regi gjør at utstillingene blir bedre formidlet og på den måten når et større publikum. Problemer i samarbeidet er naturlig, men foreningen er flink til å stå på krava. At Riksgalleriet ikke ønsket å betale vederlag for bruken av kunsten kan kanskje ses på som oppstartsproblemer i den nye offentlige kunstopolitikken. Dessverre fører uenighetene til at samarbeidet opphører.

Når det gjelder tilretteleggingen av formidlingsarbeidet er det tydelig at NoG gjorde en god jobb med Riksgalleriets tredje grafikkutstilling hvor NoG selv var ansvarlig for utstillingsmateriale, utvelgelsen av trykk, og utformingen av utstillingen. Med NoG i styresete ble utstillingene suksesser, mens Riksgalleriets egne hadde vært ganske håpløse. I følge styreprotokollene var det ved hver utstilling en kunstner fra NoG som fulgte utstillingen og som fungerte som omviser, men dette er også det eneste jeg har funnet nedskrevet om omviserarbeide. At de i 1972 får laget en avdeling i Riksgalleriets grafikkutstillinger som forklarer hva grafikk er og hvordan det lages, blir tatt godt i mot og viser at grafikerne forstår sin egen posisjon godt. Likevel må det kunne sies at da grafikkveggen hos Kunstnerforbundet ble sett på som en slik stor vinning som den ble, sier det sitt om hvilket nivå grafikerne hadde ligget på og hvor de stod i den norske kunstinstitusjonen.

Foreningen er flink til å bruke medgangen i tiden til å skaffe mer blest om grafikken, og gjør et godt arbeide med å få grafikken ut gjennom riksinstitusjonen, samtidig som de skaper egne utstillinger og egne prosjekter. Samarbeidet med UB er et godt eksempel på den velviljen det var overfor grafikken i denne perioden. Prosjektet kunne fungere som en god måte å gi publikum mulighet til å studere grafikken, og for grafikerne var det godt å kunne ha et arkiv for grafiske blad. At det hvert år skulle gjennomføres utstillinger var en god ide for å skape flere utstillingsarenaer for grafikerne. At prosjektet strandet var kanskje fordi ingen av partene innså hvor mye arbeide noe slikt i virkeligheten ville kreve. Nok en gang virker det som om

foreningen har et mylder av gode ideer, men vanskelig for å gjennomføre ideen i praksis.

At de i tillegg til alt arbeidet i Norge også satset stort på utstillinger i USA og Europa er imponerende, og styremedlemmene jobbet mye og hardt. Spesielt var utstillingene som ble sendt til USA store økonomiske fulltreffere, hvor de flere ganger solgte hele utstillinger til utdanningsinstitusjoner.

NoGs formidling preges sterkt av de kulturpolitiske svingningene. Det er ingen tvil om at grafikkens storhetstid har en sammenheng med Arbeiderpartiets kunstpolitikk, og at det nasjonalt ble satset på spredning av kunst. Tanken om å oppdra befolkningen i landet gjennom kunst og kultur, og har hatt mye å si for den oppsvingen grafikken opplevde i 1960- og 70 årene. Flere foreninger valgte grafikk for å spre kunst til flere lag av befolkningen, og de fikk også gaver og økonomisk støtte fra staten til å tilegne seg grafiske verk. Grunnen til den politiske velviljen til grafikken kan ha mange årsaker. Grafikken var lett å sende, og når man skal nå over et landstrakt land som Norge kan lett og håndterlig kunst være en fordel. Når prisnivået i tillegg er lavt, kan dette ha vært medvirkende til å gi grafikken den rolle den fikk i denne perioden. Det er meget trolig at foreningen også selv gjorde et arbeide ovenfor Staten som førte til at grafikk i mange sammenhenger ble valgt. Det var for eksempel NoG som tok kontakt med Riksgalleriet for å få i gang vandreutstillinger, noe som resulterte i syv utstillinger gjennom Riksgalleriets distribusjon.

At grafikken var i vinden også rent kunstnerisk er tydelig. Mange nye grafikere kom til, og stadig flere ble utdannet. Rolf Rude beskriver situasjonen slik: ”Mye av den intimitet og håndverksmessige presisjon som tidligere stod som ideal, ble avløst av en ivrig eksperimenteringslyst”¹²⁰. Den dekorative fargegrafikken stod meget sterkt, og ble etter hvert ledende i hele Norden. Grafikken var en kunstnerisk teknikk som hadde mange eksperimenteringsmuligheter, og det ble tydeligvis sett på som en interessant teknikk av nye og unge kunstnere.

Når det gjelder den mer primære formidlingen, utstillingene og deres oppbygging, har det vært vanskelig å finne noe i styreprotokollene som tar for seg dette. Det har vært

¹²⁰ Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel, Norske Grafikere: op.cit., s. 32

lett å konkludere med at det dermed ikke ble arbeidet med hvordan utstillingene ble montert. Samtidig som det er like enkelt å tenke at det burde være en selvfølge for kunstnerne å bruke både tid og krefter på dette arbeidet. Kanskje såpass selvfølgelig at det er derfor det ikke nevnes i styreprotokollene? Det er som regel kunstnerne som selv setter opp utstillingene, og det faller dem kanskje som et naturlig arbeide som ikke behøver diskuteres på styremøtene. Jeg får et distinkt inntrykk gjennom avisomtalene av jubileumsutstillingen i 1969 at det var en utstilling som var nøye gjennomtenkt. Dette kan tyde på at hvertfall noen utstillinger hadde et bevisst formidlingsarbeide bak seg.

6. Storhetstid og nedgangstid

På slutten av 1960-tallet og utover på 1970-tallet vokste interessen for grafikk betraktelig i det norske samfunn. Etter 1950-årenes vandringsutstillinger og ”kunst ut til folket” – parole trykket kulturpolitikkerne og publikum grafikken til sitt bryst. Grafikk ble sett på som kunst som var tilgjengelig for det brede lag og hadde et prisnivå som gjorde det mulig for ”vanlige” folk å bli kunsteiere. Dette skapte en veldig oppsving og en tro på eget arbeid for grafikerne. Fra slutten av 1960-årene og utover i 1980-årene hadde grafikken noen usedvanlig gode år – også internasjonalt. Det ble flere utdanningsmuligheter, flere trykkeri og flere verksted. I løpet av 1970-årene kom det også mange flere gallerier som førte grafikkutstillinger. Kunstinteressen ble generelt større i landet for øvrig og det var en medgangs vind som blåste i grafikernes seil. Kunstnerstyrt formidling preget perioden, og politisk var det stor velvilje for denne type formidling av kunst og kultur¹²¹.

6.1 Kunstformidling som kulturpolitisk seier

1963 ble et skifte for norsk kulturpolitikk. Det ble økte bevilgninger til kunstformidling og utstillinger. Man gikk bort fra den gamle ordningen med kunstnerlønn og over til stipend. I tillegg kommer offentlig utsmykning som et nytt område. Etter hvert mister BKS litt av makten, og utover 1960-tallet ser vi en økende tendens til at utstillingsarrangører utenfor BKS vinner frem overfor staten. Frykten for vår utsatte kultur i en mer globalisert verden (EF) medvirket til opprettelsen av Norsk Kulturråd i 1965. Redselen omfattet også massekulturens inntog og populærkulturens forflatende effekt. Vår folkekultur ble igjen sett på som viktig, og kulturfondet skulle blant annet gi penger til å ta vare på denne.

I etterkrigstiden og spesielt utover på 1960- og 70-tallet ble det satt ekstra fokus på kunstnerstyrt formidling. Stortingsmeldingen i 1972 er viktig i så måte. De sterke kunstnerorganisasjonene som kom som følge av de politiske retningslinjene spiller fortsatt en stor rolle i den offentlige kunstdebatten i Norge. Også desentralisering er et

¹²¹ St. meld nr 52, *Ny kulturpolitikk*, 1973-74

stikk ord for denne perioden. I st.meld. nr 8. for 1973-74 *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, slås det fast at

”et viktig mål for kulturpolitikken i åra framover er å gi alle grupper same høve til allsidig og kulturell eigenaktivitet og kunstoppleving.”¹²²

Meldinga tyder på at man regner arbeidet med å gjøre kulturytringer tilgjengelig for flest mulig som et sentralt punkt i den nye kulturpolitikken. Videre i meldingen står det:

”Den dominerende form for formidling av billedkunst og kunsthåndverk i dag består i å samle kunstverk på et sted hvor publikum kan betrakte dem. Hovedtyngden av formidlingsaktiviteten er rettet mot å fremskaffe og vise slike utstillinger. I den utstrekning det drives informativ formidling er den knyttet direkte til utstillingene.”¹²³

”Samtlige billedkunstnerorganisasjoner driver formidlingsvirksomhet i en eller annen form, i hovedsak konsentrert om utstillingsvirksomhet.”¹²⁴

Et statlige oppnevnt kunstformidlingsutvalg la i 1981 frem en utredning om formidling av billedkunst og kunsthåndverk og påpekte at den kunstnerstyrt formidling er særnorsk¹²⁵. Siden de kunstnerstyrte formidlingsinstitusjonene spiller en avgjørende rolle i vårt nasjonale kunstliv, mente formidlingsutvalget at det måtte være et statlig ansvar å sikre driften og støtte deres formidlingsvirksomhet utover hele landet¹²⁶. Som en kommentar til dette kan det nevnes at NoG, Norsk Billedhuggerforening og UKS fra 1981 stod som egne poster på statsbudsjettet. Dette innebefattet også tilskudd til formidling og utstillingsvederlag.

¹²² St.meld. nr 8, *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, 1973-74, s. 13

¹²³ St.meld. nr 8, op.cit., kap.3.2.1

¹²⁴ St.meld. nr 8, op.cit., kap. 3.2.11.1

¹²⁵ Gjörv, Inger Lise (formann, Kunstformidlingsutvalget), *Formidling av billedkunst og kunsthåndverk / Fra et utvalg oppnevnt ved kongelig resolusjon av 17. mars 1978; avgitt til Kirke- og undervisningsdepartementet 12. november 1981*. NOU 1981: 45 Universitetsforlaget, Oslo 1981, kap. 3.2.11, s. 45

¹²⁶ Gjörv, Inger Lise, op.cit., s. 26

6. 1. 1 Politisk velvilje og det utvidete kulturbegrepet

Stortingets kulturmelding i midten av 1970-årene videreutviklet kulturpolitikken tanker fra 1960-årene. Vi fikk det utvidete kulturbegrepet som tok med idrett og ungdom som en del av det offentlige kulturbegrepet¹²⁷. Kulturpolitikk skulle integreres i samfunnspolitikken, og desentralisering ble et stikkord. Politikerne la særlig vekt på å viske ut geografiske skillelinjer, noe som førte til at distriktene fikk utbygget kulturtilbudene. Det oppstod også en erkjennelse av at samfunnet trengte kunstnerne og derfor måtte bidra økonomisk¹²⁸. Paraplyorganisasjoner som NBFO (Norske Billedkunstnernes Fagorganisasjon), som skulle ta vare på kunstnernes fagpolitiske, økonomiske og sosiale interesser, og BKS (Billedkunstfaglig Sentralorganisasjon), som skulle støtte kunstfeltet og formidlingen, vokste til. Kunstformidling hadde frem til 1970-tallet vært sentrert rundt utstillinger, utsmykking og informasjon om kunst og kunstnere. Ønsket var å satse på kvalitet og målet var å nå flest mulig. Formidling skulle videre ta sikte på:

- øke tilgjengelighet, ved å styrke kunnskapen om og opplevelsen av billedkunst og kunsthåndverk
- stimulere til økt deltakelse i kunstlivet
- styrke billedkunstens og kunsthåndverkets plass i samfunnsutviklingen
- øke bruken av kunstneriske verk
- stimulere til kunstnerisk fornyelse og forsøk¹²⁹

Kunstnerorganisasjonen spilte gjennom disse siktemålene en spesiell rolle i formidlingsarbeidet i Norge. Det er på bakgrunn av dette at organisasjonenes formidlingsvirksomhet etter noen år tildeles statsstøtte. I det nevnte offentlige Kunstformidlingsutvalget brukes fire ulike grupperinger for formidling av billedkunst; den offentlige, den private, den kunstnerstyrte og den publikumsstyrte¹³⁰. I følge Grete Grung i hovedfagsoppgaven *Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket* kan

¹²⁷ Rosenlund, Lennart, *Kulturpolitikk og kulturforskjeller, I: Kunst og Kunstformidling*, Universitetsforlaget AS, Drammen 1985, s. 71

¹²⁸ St.meld. nr. 41, *Kunstnerne og samfunnet*, 1975-76, kap. 3.1.4, s. 166

¹²⁹ Stortingsmeldinger nr. 61, *Kultur i tiden*, 1991 – 92, kap. 16.1, s. 170

¹³⁰ Gjørsv, Inger Lise, op.cit., s. 21

disse sies å være bygget opp rundt til dels like og tildels ulike interesser og funksjoner. Et skille er mellom dem som ønsker å vise kunst og dem som ønsker å selge kunst. To ytterpunkter i denne sammenheng er den offentlige formidlingen (museer) og den private formidlingen (salgsgallerier). Den kunstnerstyrte og den publikumsstyrte kommer i mellom disse. Her står visning og salg side om side, mens idealisme står som et nøkkelord for drift. Idealisme gir som regel grunnlag for offentlig støtte, men aldri nok til forsvarlig drift. Salg er derfor også viktig for denne type utstillingsvirksomhet¹³¹. Etter min forståelse føyer Foreningen NoG seg inn her, med sterk idealisme og behovet for salg for å overleve økonomisk (selv om de kanskje ikke alltid er like flinke til å tenke kommersielt). Dette ligner det Solhjell kalte det inklusive kretsløpet. Det kan være interessant å nevne at Solhjell også var en av deltakerne i den offentlige utredningskomiteen.

Grunnlaget for den sterke kunstnerrollen ble i følge Solhjell lagt i 1970-årene. Solhjell lister disse grunnen som bakgrunn for utviklingen:

- Kunstneraksjonen av 1974
- Etableringen av en samlet fagforening for kunstnerne
- Kunstnernes viktige stilling i Norsk Kulturråds fagutvalg
- Kunstnerorganisasjonenes forhandlingsrett med staten¹³²

En samlet og forpliktende statlig kulturpolitikk kom som følge av tre viktige stortingsmeldinger. St. meld. Nr. 8 "Om organisering og finansiering av kulturarbeid" (1973-74), St. meld. Nr. 52 "Ny kulturpolitikk" (1973-74) og St. meld. Nr. 41 "Kunstnerne og samfunnet" (1975-76). Den mest markante veksten for kunstnerstyrt formidling kom med opprettelsen av formidlingsorganer for de ulike fagorganisasjonene, for NoG ble det Grafikernes Utstillingsservice som skulle stå for denne delen av virksomheten.

¹³¹ Grung, Grethe, *Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket / Landslaget Aktuell Kunst som Kulturpedagogisk prosjekt 1953-84*, Hovedoppgave i

Massekommunikasjon og kulturfag, Universitetet i Bergen 1992, s.18

¹³² Solhjell, Dag, *Kunst-Norge*, Universitetsforlaget AS, Oslo 1995, s. 306

6. 2 Medvind og nye prosjekter

Begynnelsen av denne perioden må ses på som NoGs storhetstid, og medvinden grafikerne og grafikken opplevde ga overskudd og energi til mange spennende nye prosjekter.

6. 2. 1. Oppstart av nye prosjekt

På bakgrunn av den store suksessen med Riksgalleriets vandreutstillinger gikk en delegasjon fra styret i NoG til direktør Ingeborg Lyche i Norsk Kulturråd med forslag om to prøveprosjekt¹³³. Det ene var Artotek og det andre var Grafikernes Utstillingsservice (GUS) .

Artoteket fikk støtte for to år (1971 og 1972), og GUS startet opp i 1972 med støtte til første driftår. I søknadspapirene for artotekvirksomhet stod det at bakgrunnen for søknaden var ”... å møte økende krav om kunst og kultur i distriktene”¹³⁴.

Med grunnlag i utlån av grafikk fra bibliotekene skulle Grafikerfondet få en sum hvert år over statsbudsjettet som vederlag for bruk av grafikken. Forsøket med Artotekvirksomhet gikk etter noen år i vasken, men i 1983 prøves det igjen med et bedre resultat. Dette ser jeg nærmere på i kapittel 6. 8.

I 1970 oppretter NoG Grafikernes kontor som en del av GUS, som skal jobbe med alt det praktiske som må gjøres med økt virksomhet (kapittel 6.3).

6. 2. 2 Utstillingsvirksomhet

Norges kulturavtaler med andre land gjorde det enkelt å sende kunstutstillinger rundt i verden. Utenriksdepartementet syntes grafikk var greit å sende av de samme grunnene som Arbeiderpartiet fant det enkelt å sende grafikk rundt i vårt eget land på 50-tallet, og innledet derfor et samarbeidet med NoG. Utenriksdepartementet støttet også NoGs egne utlandsutstillinger, men aldri med store beløp. I 1967 ble det en avtale med UD om store innkjøp til departementet, og samme året deltok foreningen i en stor

¹³³ NoGs styreprotokoll, juni 1970

¹³⁴ brev fra norske grafikere til Norsk Kulturråd 13. juli 1970, NoGs styreprotokoll

internasjonal utstilling i Irland. Utenriksdepartementet har i dag egne utstillinger de sender¹³⁵.

I forbindelse med 60- års jubileet ble det laget en pedagogisk utstilling kalt ”Hva er grafikk?”. Det var en enkel og informativ utstilling med 18 illustrerte plansjer som viste metoder, prinsipper, verktøy og trykkplater. Denne temautstillingen ble i flere år sendt rundt sammen med grafikkutstillinger, som en pedagogisk del av utstillingen. Poenget med utstillingen var å skape større forståelse for hva grafikk egentlig er og forebygge misforståelsen om at grafikk ikke er originalkunst. I 1977 søker NoG i samarbeid med Kunst i Skolen om kroner 190 000 fra Norsk Kulturråd til å lage en mobil pedagogisk utstilling med materiell montert på solide plater hvor de ville vise de forskjellige grafiske teknikkene, lage et lite verksted og informere om grafikk generelt. Utstillingen var tenkt med utgangspunkt i skoler, bibliotek, kunstforeninger, og arbeidsplasser. Søknaden ble avslått med henvisning til at BKS ønsket å gi tilsvarende orientering om de forskjellige teknikker ved en brosjyre i forbindelse med Statens 90. kunstutstilling. I avslaget fra Norsk Kulturråd viser de også til at flere andre kunstnerorganisasjoner hadde søkt om midler til tilsvarende informasjonsutstillinger¹³⁶.

I 1970 gjennomføres flere utstillinger i utlandet, både i Europa og resten av verden. Ikolaj kirke i København, Haus am Lützow Platz i Tyskland, Oregon State University i USA, og deltakelse på triennale i India.

Juni samme året åpner foreningen et kontor med telefon og plass til lagring av medlemmenes arbeider i mapper. Det som skapte mest formidlingsarbeid på denne tiden var arbeidet med vandreutstillingene som ble sendt rundt i samarbeid med Riksgalleriet. I 1972 gjenopptas utstillingen *Norsk grafikk siden sist*, i Oslo Kunstforenings lokaler.

¹³⁵ Rude, Rolf og Helliesen, Sidsel, *Norske Grafikere: Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk...50-års jubileum*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1973, s. 23

¹³⁶ Norsk Kulturråd arkiv, 10.juni 1977. Sak VIII 4 e

På et styremøte i 1971 planlegges utstillingen og det påpekes at det er viktig at utstillingen henges pent (sic!). Dette er første gang det nevnes noe utstillingsteknisk i NoG protokoller, og det er overraskende at dette ikke er tenkt på tidligere. Det understrekes også at det burde gjøres litt ekstra stas på åpningen, og at man bør prøve å få TV (nrk) til å komme. Denne utstillingen ble en stor suksess både kunstnerisk og salgsmessig¹³⁷, og det kan virke som om foreningens anstrengelser når det gjaldt å henge utstillingen pent, lage litt stas på åpningen og ekstra pressearbeid kastet av seg med umiddelbar suksess.

På samme styremøte uttrykkes det misnøye over at grafikkveggen på Kunstnerforbundet overhodet ikke ble annonsert eller promotert fra Kunstnerforbundets side. Grafikerne mente at Kunstnerforbundet burde ta seg av dette siden de fikk hele 25% provisjon av salget, mens NoG kun fikk 5%. Det kom også frem at det var vanskelig å få grafikere til å stille ut på Grafikkveggen, og styret bestemte derfor at det skulle sendes brev til alle nye medlemmer med pålegg om utstilling. Det ble i tillegg foreslått å tilby landets kunstforeninger å leie utstillingen *Norsk grafikk siden sist* for en sum på 500 kroner til dekking av utgifter¹³⁸. Dette var starten på mange vandreutstillinger til landets kunstforeninger. Et samarbeid ble også innledet med Kunst på Arbeidsplassen om utsendelse av 8 små separatutstillinger i 1972. Disse vandreutstillingene skulle vandre i minimum 3 år og maksimum 4 år.

6. 2. 3. Ønske om egne lokaler

Foreningens ønske om å få hele NoG og dets arbeide under ett tak ble sterkere og arbeidet med å skaffe lokaler med mulighet for både kontor- og galleridrift intensiveres. I 1971 får foreningen tilbud om et treroms butikklokale i Hegdehaugsveien 29, 3 etasje. Foreningen får ta over lokalene for kroner 10 000 med en husleie på 500 kroner per. mnd. Oslo Kommune støttet med kroner 20 000 til innredning av lokalene.

¹³⁷ NoGs styreprotokoll, oktober 1971

¹³⁸ NoGs styreprotokoll, oktober 1971

Å få i gang galleridriften var nok den viktigste hendelsen for NoG i denne perioden. Åpningen av eget galleri i 1972 starter en ny æra i NoGs historie. Her kunne foreningen selv føre utstillinger og drive salg av originalgrafikk. Gjennom erfaringer med Riksgalleriet hadde flere grafikere opplevd å selge betydelige mengder grafiske blad. Gjennom bedring av det salgsfremmende arbeidet kunnen kanskje grafikere komme til å leve av kunsten sin¹³⁹.

På en generalforsamling i 1978 ble det slått fast at NoGs utstillingsvirksomhet generelt var preget av tilfeldighet og lite planmessighet både i Norge, Norden og i utlandet forøvrig¹⁴⁰. Siden det fortsatt var bred enighet i at utstillinger var noe av det viktigste formidlingsarbeidet som ble utført ble det bestemt at det virkelig skulle satses på arbeidet. Utstillingsvirksomheten i Norden og utlandet lå nærmest nede de senere årene i 1970-tallet. Medlemmene etterlyste aktiv satsning, og generalforsamlingen foreslo en planmessig og aktiv utstillingsaktivitet i foreningens regi.

Dette skulle vise seg å ikke være så enkelt å gjennomføre. Som vanlig setter elendig økonomi en stopper for planene. Fra start i 1972 fikk NoG Galleri støtte fra Oslo kommune. I 1976 fikk galleriet 25.000 kroner i støtte fra kommunen. Året etter ble den redusert til kroner 20. 000 og derfra gikk det bare nedover frem til 1979 hvor det ble full stopp¹⁴¹. Galleriet stod dermed uten noen form for økonomisk støtte. Foreningen forsøkte derfor å få i gang nye støtteordninger og skrev til både kommunen og Kirke- og Undervisnings Departementet, men begge var uinteresserte i å hjelpe. Kommunen mente galleriet burde få støtte fra staten siden NoG regnes som en landsomfattende kunstnerorganisasjon. Da den økonomiske støtten ble trukket gikk galleriet i underskudd med 27 500 kroner. Underskuddet førte til at galleriet melket NoGs Fond for å overleve. Dette var en svært uheldig situasjon for foreningen og NoG begynner dermed arbeidet med å få GUS inn under statsbudsjettet slik at galleriet kunne komme inn som en fast del av GUS sin virksomhet.

¹³⁹ NoGs styreprotokoll, september 1971

¹⁴⁰ NoGs styreprotokoll, mai 1978

¹⁴¹ GUS Rapport fra NoGs styreprotokoll, mai 1979

6. 3. Grafikernes utstillingsservice

Opprettelsen av Grafikernes utstillingsservice kan ses på som en direkte respons på den kulturpolitikken som ble ført på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet¹⁴². Styreformann på denne tiden, Anne Breivik (styreformann 1970-1973), foreslo på et styremøte å skille ut den forretningsmessige delen fra foreningen. På bakgrunn av dette ble Grafikernes utstillingsservice opprettet som en prøveordning i 1972. GUS skulle være et informasjons-, distribusjons-, og salgssenter. I GUS sitt arbeidsmandatet står det som første punkt at:

”GUS har til formål å fremme utstilling og omsetning av grafisk kunst, i første rekke norsk grafisk kunst, og å vareta Norske Grafikeres økonomiske interesser.”¹⁴³

Det var ikke bare enkelt å gjennomføre styreleder Anne Breiviks forslag om opprettelsen av GUS. Breivik ønsket å forplikte staten til å gi varig driftstøtte til GUS, men da måtte GUS opprettes som et andelslag. Medlemmene i NoG satte seg på bakbeina, og mente det ville bli for udemokratisk med et andelslag. For å få støtte til opprettelsen av GUS gikk derfor Breivik veien om Norsk Kulturråd.

Etter søknaden til Norsk Kulturråd i juni 1970 får foreningen tildelt en bevilgning på kroner 100.000 i støtte til etablering av drift for en forsøksperiode på tre år, med tilsagn på kroner 100.000 for neste år¹⁴⁴. For å få utbetalt støtten måtte det sendes inn årsregnskap og beretning pluss budsjett for både GUS og NoG årlig frem til 1973.

Norsk Kulturråd skrev at de regnet med at GUS etter dette kom til å være økonomisk selv bærende. Dessverre skulle dette vise seg å være langt fra det faktiske tilfellet. Et av hovedproblemene til GUS var fra starten av svært dårlig økonomi.

¹⁴² navnet varierer mellom Utstillingsservice og Utstillingssenter i foreningens eget arkiv

¹⁴³ NoGs styreprotokoll, februar 1972, *Arbeidsmandat for grafikernes utstillingssenter – GUS I*

¹⁴⁴ NoGs styreprotokoll, februar 1972

I GUS sitt arbeidsmandatet fastslås det at ”Norske Grafikeres styre har ansvaret for ledelse og drift av senteret¹⁴⁵. For å ikke blande kortene opprettet styret i NoG likevel et eget råd for GUS.

”Styret oppretter et eget råd – Rådet for Grafikernes utstillingssenter. Dette rådet er et hjelpeorgan for styret, og har til oppgave å forestå den faglige og økonomiske driften av senteret. Rådet består av fem medlemmer. To medlemmer oppnevnes av styret, ett medlem av rådet er juryens formann og to medlemmer av rådet oppnevnes av årsmøtet for Norske Grafikere.¹⁴⁶

Galleridriften, salgsarbeidet og distribusjon, det pedagogiske opplegg og formidlingsarbeidet skulle GUS ta seg av, mens arbeidet med medlemmene, prinsipielle kunstnersaker og det fagpolitiske fikk foreningen NoG ansvaret for. Det blir videre fastslått at midlene GUS mottokk i støtte fra kulturrådet på ingen måte skulle brukes på NoG, men alltid gå til GUS¹⁴⁷.

6. 3. 1 Galleriet Norske Grafikere

Galleri Norske Grafikere opprettet i 1972 (åpnet 15. april) representerer NoGs formidlingsorgan og er underlagt GUS. Til å drive galleriet hadde grafikerne to muligheter. Den ene var å ansette en person som skulle ta seg av galleriets drift samt bokholderi og regnskapsføring. Den andre muligheten var å la kunstnerne selv og deres ektefeller jobbe i galleriet (og på denne måten holde midlene innad hos kunstnerne). Styret valgte den siste muligheten, og arbeidet gikk på omgang fra person til person. Etter kort tid viste dette seg å bli vanskelig fordi det ble lite kontinuitet, og at det var et for omfattende arbeide til å drive på rundgang.

I gjennomgangen av arbeidet med galleriet nevnes det hva oppgavene omfattet. I tillegg til bokholderi og regnskap skulle galleriarbeideren ta seg av kontroll av billedmateriale til hver utstilling, utarbeidelse og effektuering av katalog, plakat, innbydelser, avertering, forhåndsomtale i avisene, servering ved åpninger osv. I noen

¹⁴⁵ NoGs styreprotokoll, februar 1972, *Arbeidsmandat for grafikernes utstillingssenter - GUS 4*

¹⁴⁶ NoGs styreprotokoll, februar 1972, *Arbeidsmandat for grafikernes utstillingssenter – GUS 5*

¹⁴⁷ NoGs styreprotokoll, februar 1972

tilfeller skulle de ansatte i galleriet også ha ansvar for monteringen av utstillingene. Utvelgelsen av bildene var det juryen som stod for¹⁴⁸. Disse beskrivelsene av formidlingsarbeidet i galleriet er noe av det lille jeg har funnet i arkivet som omhandler de litt mer praktiske tilretteleggingene av utstillinger.

Videre i årsmeldingen står de har sendt ut skjemaer til medlemmene som er bedt å opplyse hvilke oppgaver de kan ta på seg av det viktige informasjonsarbeidet, som

”f. eks holde foredrag med eller uten lysbilder, holde omvisninger ved utstillinger, være reiseleder for Riksgalleriet, svare på spesielle spørsmål fra publikum eller kunstnere i tekniske spørsmål, om de kan trykke og demonstrere i NoGs galleri, eller utføre andre oppdrag”

I den forbindelse opplyses det om at det er kommet inn mange svar på skjemaene. Det blir også opplyst om at styret jobber med planer for å invitere skoleklasser til galleriet for å få innføring i de forskjellige trykketeknikkene.

I tillegg til utstillinger i galleriet arrangerte også GUS vandreutstillinger med medlemmene blant annet i samarbeid med Riksgalleriet, og formidlet grafikkutstillinger til kunstforeninger, kunstsentre, gallerier o.l. GUS utarbeidet også den informative pedagogiske utstillingen ”Hva er grafikk”. I Galleri NoG opprettet de også permanent utsalg av medlemmenes grafikk. Galleriet hadde de første ti årene i gjennomsnitt 10 utstillinger i året. NoG Galleri opparbeidet fort en høy status blant kunstinteresserte.

I årsmeldingen fra 1972 – 73 står det at galleriet skulle fungere som NoGs vindu utad. Noen år senere ble det bestemt på et møte i NoG at galleriet først og fremst skulle, ”gjennom separat-, tema,- og gruppeutstillinger, presentere foreningens medlemmer og gi generell informasjon om grafikk”¹⁴⁹.

Det ble også bestemt at det skulle være en årlig presentasjon av debutanter i galleriet, og at GUS skulle invitere utenlandske grafikere til årlige utstilling. Videre ble det slått fast at foreningen siden start i 1919 har drevet aktivt med utstillingsvirksomhet, og at det er en følge av den økende interessen for grafikken, og dermed også

¹⁴⁸ NoGs Årsmelding, 1972-73

¹⁴⁹ NoGs Årsmelding 1976-77, målsetning for galleriet

utstillingsvirksomheten, at GUS ble opprettet. Galleriet skulle ikke være et ren kommersielt galleri, men et kulturtilbud og derfor basert på og avhengig av offentlig støtte. Allerede i opprettelsen av galleriet ser vi altså at styret belager seg på offentlig støtte uten å ha undersøkt om det er mulig å gjennomføre en galleridrift som er avhengig i offentlige penger. For at utvelgelsen av utstillere skulle bli rettferdig ble det videre bestemt at medlemmene som satt i utstillingsstyret ikke skulle få stille ut i den perioden de satt i styret. I årsmeldingen nevnes det videre at det stadig ble arbeidet med utsendelse av informasjon og forespørsler om kjøp av grafikk og utstillinger til både det private næringsliv og det offentlige.

NoGs utstillingsvirksomhet i disse årene var høy, men gjennom protokollene får jeg inntrykk av at det var lite gjennomtenkt organisering bak utstillingene. Det kan virke som at det var om å gjøre å sende ut flest mulig utstillinger uten å tenke på et overordnet mål for utstillingene.

6. 3. 2. Økonomiske problemer for GUS

Allerede første året slet GUS økonomisk og fikk et underskudd på kroner 31 600. For å få dekket dette søkte de Norsk Kulturråd om et tillegg på kroner 30 000¹⁵⁰. Pengene fra Norsk Kulturråd gikk til intensivering av salgsarbeidet ved galleriet og rent opplysningsarbeide¹⁵¹.

Det praktiske arbeidet i NoG var fra oppstart i 1919 utført av tillitsmenn, men da kontordriften kom i gang i 1970 og galleridrift i 1972 ble arbeidet for stort til å legge på frivillige og fast ansettelse måtte komme på bordet. Drifting av GUS krevde en hel del ekstraarbeid og for å få alt til å fungere ble det i 1972 ansatt daglig leder for galleri- og kontordriften¹⁵². I august året etter ble det ansatt heltids sekretær¹⁵³. Lønn tok derfor mye av den økonomiske støtten fra Norsk Kulturråd. Dette kan ikke betegnes som noe annet enn dårlig planlegging. At ekstraarbeidet krevde en ekstra

¹⁵⁰ NoGs styreprotokoll, mars 1973

¹⁵¹ NoGs styreprotokoll, november 1973

¹⁵² 1972: Helge Jahr Ingrid – daglig leder kontor, Mona Stangeland – daglig leder galleri

¹⁵³ NoGs styreprotokoll, august 1973

sekretærstilling uten at dette var tatt med i regnskapet for GUS burde styret ha forutsett.

De økonomiske problemene i GUS var store, men styret var enige i at økonomien måtte ordnes opp i fordi GUS hadde en viktig funksjon som formidler av samtidskunst i den norske kunstinstitusjonen. De mente videre at formidlingsarbeidet var nødvendig og at det var viktig at kunstnerne selv tok hånd om dette. Mye av grunnen til opprettelsen av GUS var å slippe å være avhengig av private kunsthandlere. For å kunne fortsette arbeidet søkte GUS igjen Norsk Kulturråd om støtte¹⁵⁴, og fikk til sammen kroner 115.000 for drift i 1974. De søkte også om kroner 150.000 for neste år, men fikk her bare kroner 100.000. Det var på denne tiden tre faste ansatte i GUS. Salgsmann (to dager i uken), kontordame (Anne-Berit Breisjøberget, fulltid), og galleriarbeider (Mona Stangeland, fulltid).

Den dårlige økonomien førte til at GUS etter hvert måtte legge noen av GUS sine prosjekter på is (blant annet ble verkstedsdriften som var kommet igang i galleriets kjeller skilt ut av GUS etter en diskusjon i juli 1974 om GUS¹⁵⁵). NoG var på denne tiden også i konflikt med Riksgalleriet (angående honorarsaken, se eget kapittel) og kunne ikke regne med bidrag derfra, noe som forverret situasjonen. Arbeidet GUS gjennomførte slo likevel godt an blant publikum og aktivitetsnivået økte betraktelig i denne perioden tross nedtrapping på enkelt prosjekter. Henvendelser fra publikum økte stadig, og det største problemet for GUS var å rekke over alle henvendelser og aktiviteter. Målsetning med GUS var å formidle originalgrafikk og gi publikum kjennskap til dette. Dette krevde mange ressurser og mange arbeidstimer, noe som igjen førte til et underskudd på driften. I et brev til Norsk Kulturråd i juni 1974 søkte foreningen å få dekket GUS' underskudd for samme år med kroner 93 700. I en søknad til Norsk Kulturråd i slutten av 1974 kommer den dårlige økonomisk situasjonen tydelig frem. I søknaden påpekes det at foreningen i utgangspunktet hadde fått 65 000 kroner i støtte fra Norsk Kulturråd for året, og hadde i tillegg fått to tilleggsbevilgninger på til sammen 50 000 kroner. Foreningen hadde likevel problemer med å gjennomføre utstillingsvirksomheten, og derfor ble utrolig mye

¹⁵⁴ NoGs styreprotokoll, oktober 1974

¹⁵⁵ NoGs styreprotokoll, juli 1974

arbeid lagt på styremedlemmene. Foreningen avsluttet søknaden med å be om 150 000 kroner for 1975, og håper på gjennomslag ”i den nye kulturpolitikens ånd”¹⁵⁶.

Det ble stadig flere henvendelser fra hele landet til GUS, og det var stadig mer å med formidlingsarbeidet. Tross dette var det den dårlige økonomien som preget GUS og i 1975 måtte de kuttet ned en stilling¹⁵⁷.

I et brev til Norsk Kulturråd av 23.januar1975 kommer det frem at NoG hadde fått nyss i at Norsk Kulturråd ikke lenger ville støtte gallerdriften ved GUS. Styret protesterte mot dette da de mente galleriet var en integrert del av GUS. Foreningen mente også at galleriet var viktig som et virkemiddel mot den økende kommersialiseringen. For å bedre økonomien foreslo NoG at de hvert år skulle ha to utstillinger med kjente kunstnere som kan øke omsetningen. De ville også forsøke å aktivisere informasjonsarbeidet. De påminnet Kulturrådet om søknaden de hadde inne på 150 000 kroner og håpet Norsk Kulturråd vil ”kjenne sitt ansvar når det gjelder å verne om de kunstnerstyrte organer for billedkunst som finnes i landet”¹⁵⁸.

Året etter søkte GUS igjen Norsk Kulturråd. Denne gangen for støtte til økt eksponeringsplass og vingesystem for de grafiske bladene¹⁵⁹. Foreningen begrunnet søknaden med at aktivitetsnivået var betraktelig opptrappet gjennom salgskontor og visningsgalleri, og mente at de trenger støtte for å imøtekomme publikums ønsker. NoG forklarte at flere grafiske blad ble levert inn fra medlemmene og at flere institusjoner og personer besøkte galleriet og kontoret og at dette beviser at GUS fungerer. Større virksomhet stilte også større krav til lokalene, og dette var grunnlaget for søknaden. Foreningen fikk igjen støtte fra Norsk Kulturråd, men betydelig mindre enn søknadssummen. Det ble stadig tydeligere at GUS måtte finansieres på annet vis enn gjennom årlige søknader.

¹⁵⁶ Norsk Kulturråds arkiv, Søknad nr. BK-119

¹⁵⁷ NoGs styreprotokoll, juli 1975

¹⁵⁸ Brev Norsk kulturråd 23. janar 1975

¹⁵⁹ NoGs styreprotokoll, september 1976

6. 3. 3. Utstillingsutvalg

Arbeidet med utstillingene var komplisert og etter flere runder innad i styret og mange bekymrede klager fra medlemmene, ble det slått fast at GUS og NoG-administrasjonen måtte samarbeide om oppgavene. Det ble fastslått at arbeidet og økonomien var for nært knyttet til at et skille kunne fungere¹⁶⁰. I et rundskriv til NoGs medlemmer utstedt 23. januar 1975 stod det at galleriet skulle være en integrert del av GUS. Utstillingsvirksomheten og arbeidet for salg og opplysning var nært knyttet til hverandre, og med et lite personale var samarbeid eneste løsning.

Galleriet skulle ta vare på medlemmenes interesser (spesielt de unge) og gi publikum et bredest mulig kulturtilbud. For å gi et best mulig resultat ble et eget utstillingsutvalg nedsatt (1 jurymedlem, 1 styremedlem, 1 foreningsmedlem), som skulle jobbe med utstillingsvirksomheten. Utstillingsutvalget hadde konstituerende møte 24. mars 1976. For beste mulig tilbud til publikum og inntjening for foreningen skulle det nå gjennomføres to utstillinger per år med kjente kunstnere som kunne bedre NoGs økonomi, og to utstillinger utenlandske grafikere for å bedre kommunikasjon over landegrensene. Videre fastslås følgende målsetninger:

- Galleri Norske Grafikere skal gjennom separat- tema og gruppeutstillinger først og fremst presentere foreningens medlemmer og også gi generell informasjon om grafisk kunst.
- Hvert års debutanter presenteres som en gruppe ved den første utstillingen det påfølgende år.
- Distriktsorganisasjonene oppfordres til å hjelpe galleriet med en gruppe- eller tema utstilling fra et distrikt utenom Oslo hvert år.
- Utenlandske grafikere inviteres til en utstilling årlig i galleriet for å berike og informere vårt miljø. Det er ønskelig med en geografisk og politisk balanse i presentasjonen på sikt.
- Galleri Norske Grafikere er ikke ment drevet på rent kommersiell basis. Utstillingene er kulturtilbud på lik linje med teater, opera, etc og er derfor basert på og avhengi av offentlig støtte.
- Medlemmer av utstillingsstyret stiller ikke ut i den perioden de sitter i styret¹⁶¹.

¹⁶⁰ NoGs styreprotokoll, august 1974

¹⁶¹ NoGs styreprotokoll, mars 1976

6. 3. 4. GUS utstillinger

Allerede i 1973 gjorde GUS en formidabel innsats på utstillingsfronten. Hele syv separatutstillinger, to gruppeutstillinger og tre kollektive mønstringer ble gjennomført. I tillegg hadde GUS to utstillinger i utlandet¹⁶². ”Norwegische Graphic heute” i Kunstverein Schwetzingen og en utstilling ved Galleri Linssen i Bonn. Kontoret formidlet også deltakere til biennalene i Bradford, England, Krakow, Polen, Firenze, Italia og triennalen i Grenchen, Sveits.

I et rundskriv av 1976 kommer det frem at galleriet har veldig korte utstillingsperioder. Det foreslåes å gå fra to og en halv uke til tre og en halv uke for utstillingene. Den korte utstillingsperioden kan ha både positive og negative konsekvenser. Publikum blir vandt til at det stadig presenteres nytt i galleriet, men det er også mye arbeid med en utstilling og for at flest mulig skal få mulighet til å se kan det være riktig å la utstillingene henge lenger. Det kan virke som om utstillingene i galleriet og vandreutstillingen utenfor galleriet ikke ble lagt så mye arbeid i utover billedutvalget. Montering ble det nesten aldri skrevet om i styreprotokollene.

Styret i NoG så at det var behov for ordnede former ved salg og spesielt for kommisjonssalg. I oktober 1980 ble det derfor laget en standarkontrakt for bruk ved salg av opplaggrafikk med distribusjonsinstitusjoner som Aktuell kunst, Kunst i skolen osv. Medlemmene klaget fortsatt over dårlige trykkeforhold, og behovet for en presse ble større og større. Det var stadig økning i antall medlemmer, så det var flere om beinet og trykkeforholdene ble presset til sprengningspunktet. Salget fra galleriet gikk etter hvert stadig bedre.

I følge NOU *Formidling av billedkunst og kunsthåndverk* fra 1981 defineres GUS som NoGs formidlingsorgan sammen med Galleri Norske Grafikere¹⁶³. Det blir slått fast at GUS har et tett utstillingsprogram, med vandreutstillingene i samarbeid med riksgalleriet, informasjons - utstillingene *Norsk grafikk i dag* og *Hva er grafikk*, og formidlingen av grafikkutstillinger til kunstforeninger, kunstnersentre, gallerier o.l.

¹⁶² NoGs styreprotokoll, juni 1974

¹⁶³ Gjørsv, Inger Lise, op.cit., s. 50

I tillegg er det permanente utsalget av medlemmenes grafikk i galleriet. Galleri Norske Grafikere hadde i følge denne rapporten i gjennomsnitt ca 10 separatutstillinger i året i denne perioden.

6. 4. Dårlig foreningsøkonomi

Selv om det på 1970-tallet er en økning i interessen for grafikk sliter fortsatt foreningen med dårlig økonomi. I 1973 hadde foreningen et underskudd på 15.300,- kroner, som de blant annet dekket inn med en salgsutstilling av trykk foreningen hadde fått i gave fra medlemmene. Det ble gang på gang diskutert om høyere kontingentsavgift kunne være en mulighet for å høyne NoGs inntjeningsmuligheter, men konkluderes stadig med at det ikke kan komme på tale¹⁶⁴.

6. 5. Bokutgivelser og jubileer

Jubileumsutstillingen i 1979 ble avholdt i Munch-museet¹⁶⁵. Utstillingen var omfattende og inneholdt en samtidsavdeling, en historisk avdeling (1919-1960) og utstillingen *Hva er grafikk?*. I følge foreningens årsmelding 1979-80 vakte utstillingen stor interesse, og de fikk flere henvendelser fra publikum om å vise den igjen. I forbindelse med utstillingen kom boken *Norske Grafikere i dag* med støtte fra Norsk Kulturråd¹⁶⁶. Bakgrunnen for boken var ønsket om å spre kjennskap til norsk grafikk. Boken presenterte 141 av 222 medlemmer, og ble i følge årsrapporten meget godt mottatt av publikum. I tillegg til kunstnerpresentasjonene innholder boken en informativ artikkel om norsk grafikk skrevet av Harald Flor. Boken er full av illustrasjoner i både farger og svart hvitt. Det er interessant å merke seg at grafikken som var representert i boka ble etterspurt av kunder som ønsket å kjøpe.¹⁶⁷

¹⁶⁴ NoGs styreprotokoll, mars 1973

¹⁶⁵ 22. oktober – 18. november 1979

¹⁶⁶ Fyri, Dag / Flor, Harald, *Norske Grafikere i dag*, Tanum Norli, Oslo 1979

¹⁶⁷ NoGs Årsrapport 1979-80

6. 6. NGU

6. 6. 1. Artotek

NGU engasjerte seg på flere felt i denne perioden. I 1972 ble det avholdt et møte hvor det ble besluttet å forsøke å opprette et nordisk artotek for grafikk. Søknad ble sendt til Nordisk Kultursekretariat i København. På søknad nr. to fikk NGU tilslag på 115.000 danske kroner. Kirke og undervisningsdepartementet i Norge støttet økonomisk en delegasjon på fire personer og trykking av katalog, og Scandinavian Culture Foundation støttet tilretteleggingen for artotek i Nordic House Reykjavik, Island. På denne tiden var det Anne Breivik som var president i NGU (siden 1971) og det kan vel hende at hennes forkjærlighet for artoteksideen også var grobunn for at et slikt prosjekt kom i gang i NGU. I 1975 var det Norge som skulle holde utstilling i regi av NGU. Utstillingen bestod av 300 blad og det ble bestemt at en internasjonal jury skulle plukke ca 200 grafiske blad fra utstillingen som skulle gå til artoteket. 181 verk ble innkjøpt til artotekvirksomhet. Dette ble pakket og sendt til Island. Første året var det over 600 lån (med låneperiode på 2 måneder) . I 1979 startet NGU også et artotek på Færøyene Nordic House med støtte fra Nordisk Kulturfond¹⁶⁸

6. 6. 2. NGU - De senere årene

Den siste utstillingen i regi av NGU var i 1979. Etter det stoppet stiftelsens arbeide nesten helt opp frem til 1985 hvor det ble bestemt å lage en femtiårs jubileumsutstilling i Finnland. Grunnen til at det stoppet opp er mange. Nytt styre og informasjonsproblemer kan være en av årsakene. Økningen i utstillinger arrangert av andre institusjoner og organisasjoner i nordiske landene så vel som internasjonale utstillinger på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet konkurrerte med NGUs arbeide. Grafikkbiennalene i Norge og i Sverige så vel som Grahpic Creativa triennale i Finland, Graphic Atlantica på Island og Nordic Art Centre gjorde NGU noe overflødig i sin opprinnelige form. Kontinuiteten i utstillings- og møtevirksomhet for NGU ble hemmet og etter hvert falt stiftelsen mer og mer sammen. Selv om det har vært dønninger hva gjelder oppmøte på møter og seminarer i regi av NGU klarte de likevel å opprettholde ordningen med valg av nytt styre hvert tredje år.

¹⁶⁸ Referat NGU-møte, 6. oktober 1979, NoGs styreprotokoll

Den største forandringen var kanskje at stiftelsen gikk fra kameratslig kontakt til mer ordinær organisasjonsform.

Det er flere grunner til at arbeidet NGU gjorde var viktig. En grunn er at når Norden stilte ut sammen var det lettere å få mediadekkning og på den måten nå et videre publikum. Større prosjekter var også lettere å gjennomføre og få støtte til når man gikk sammen om det. NGU har vært en forløper for nordiske kooperasjoner. Forskriftene for stiftelsen har ikke forandret seg særlig. Fortsatt står utstillinger og møte mellom grafikerne i de forskjellige landene sterkest.

6. 7. Dalende interesse

Utover på slutten av 1980-tallet begynte interessen for grafikk å dale. Interessen fra publikum dabbet av, og salgstallene gikk ned. Dette kan ha flere årsaker. Nye kunstretninger fant fotfeste, og mange mener at fotografisk kunst tok over for grafikken som det ”nye” og interessante kunstmediet. Det kan virke som om markedet var mettet for grafikk. Norge er et lite land, og kanskje hadde befolkningen blitt overeksponert for den grafiske kunsten?

Økonomiske nedgangstider kan også ha hatt mye å si. Såkalt vanlige lønnsinntakere, som grafikkjøpere ofte var, hadde ikke lenger økonomi til innkjøp av kunst.

Selv om grafikkens rolle var svekket fikk NoG støtte til oppstart av Artotekdrift.

6. 8. Artoteksentralen

6. 8. 1. Oppstart

I St.meld. nr 41, ”Kunstnere og samfunn” av 1975-76 nevnes artotek i kapitlet om vederlags- og avgiftsordninger¹⁶⁹. Norske Grafikeres Fond får på bakgrunn av dette midler fra staten som vederlag for bibliotekenes bruk av bildende kunst i bibliotek.

I kapitlet om bruk og formidling i stortingsmeldingen får artotek et helt underkapittel. Her foreslås det å starte en artoteksentral, som gjennom statlig

¹⁶⁹ Artotek er utlån av kunst gjennom biblioteker, kunstforeninger, gallerier eller annet

bevilgning skulle få mulighet til å kjøpe inn skulpturer, malerier, tegninger, tekstiler og grafiske blad til artotekvirksomhet. Det foreslåes også at samlingene skulle sirkuleres og at ordningen burde basere seg på folkebibliotek. Artotekvirksomhet ble i meldingen vurdert som en god formidlingsform for å fremme billedkunst til ”de store masser”. I hovedoppgaven *Artotek - Kunstutlån i bibliotek* presenterer Aud Forseth og Aud K. Lian tre politiske målsetninger med artotek¹⁷⁰.

Disse er:

1. Å tilby mulighet til å skape en tilknytning til kunst i betrakterens eget miljø
2. Å forbedre det offentlige miljø
3. Å forbedre kunstnerens situasjon

I 1983 tok NoG initiativ til å starte et artotek. Ideen var å starte en artoteksentral som kunne gi et bredt publikum tilgang på originalkunst uten at det skulle koste publikum penger. Ideen om artotek kommer opprinnelig fra USA (som ifølge Forseth og Lian faktisk har registrert sitt første artotek allerede i 1891), og flere Europeiske land har hatt stor suksess med artotek. De første sporene etter et artotek her i Norge går tilbake til slutten av femtitallet, og allerede i 1961 var foreningen NoG involvert i innkjøp til et artotek ved Odda bibliotek. I 1970 tok NoG initiativ til å starte et prosjekt med støtte fra Norske Kulturråd hvorpå 22 kommunale bibliotek fikk 10 grafiske blad hver. Man ønsket at bibliotekene skulle kunne bygge opp egne samlinger og drive ordningen med egne midler. Dette fungerte ikke og forsøket rant etter hvert ut i sanden. Bibliotekene hadde ikke midler og NoG hadde ikke kapasitet til å følge det opp. Prosjektet viste likevel at interessen blant publikum var stor, men også at ti verk var et for lite grunnlag for en artotekvirksomhet. I dag er det flere bibliotek rundt i landet som har sine egne faste artotek, som fungerer med varierende hell.

På begynnelsen av 1980-tallet bestemte styret i NoG og forsøke seg på nytt med artotek, nemlig Artoteksentralen. Dette skulle være en overordnet sentral for artotek i hele landet. Av styre som ble satt ned i 1983 for å starte opp Artoteksentralen ble folkebibliotek valgt som den naturlige samarbeidspartner. Mye tyder på at foreningen hadde lest St. meld. Nr. 41 ”Kunstnere og samfunn” som er nevnt tidligere.

¹⁷⁰ Forseth, Aud og Lian, Aud K, *Artotek – Kunstutlån i bibliotek*, Statens Bibliotek Høgskole, 1988

Artoteksentralen startet som et forsøkprosjekt i 1984, og ble ført videre i forsøkbasis i 1985 og 86. Forsøkprosjektet ble først og fremst finansiert av Norsk Kulturråd, og med noe støtte fra de involverte kommuner og fylkeskommuner. Prosjektet fikk også støtte av NoGs fond. Grunnkapitalen bestod av 285 grafiske blad kjøpt av NoG innkjøpt i hovedsak av støtten fra Norsk Kulturråd på kroner 400 000.¹⁷¹ I forsøkperioden besto styret av medlemmer fra Billedkunstfaglig Sentralorganisasjon (senere Norske Billedkunstnere), NoG, Norske Billedkunstneres fagorganisasjon og Statens Bibliotektilsyn.

Seks bibliotek ble trukket ut for å være med på forsøkprosjektet. Det ble lagt vekt på at disse bibliotekene skulle kunne gi et best og bredest mulig erfaring om hvordan artotekordningen ville fungere. Med i prøveprosjektet var: Buskerud fylkesbibliotek/Drammen folkebibliotek, Stord folkebibliotek, Sørreisa bibliotek, Risør bibliotek, Akershus fylkesbibliotek/Eidsvoll folkebibliotek, og Ullevål sykehus pasientbibliotek. Ved det siste biblioteket skulle utlån skje til langtidspasienter.

I Artoteksentralens vedtekter stod det at Artoteksentralen skulle være en selvstendig stiftelse opprettet i samarbeid mellom norske kunstnerorganisasjoner og Statens Bibliotektilsyn. Vilkårene for å kunne låne kunst fra Artoteksentralen var et låneren måtte ha fylt 18 år og låneperioden skulle være på to måneder. Det var kun lov å ha ett bilde av gangen. Bilder fra Artoteksentralen skulle IKKE brukes til utsmykking av offentlige bygg, i private bedrifter eller lignende.

Etter et års drift var suksessen tydelig. Anders Ericson skrev i *Bok og bibliotek*; ”Artoteksentralen – en altfor stor suksess! Alle bilder er ute og bibliotekene ønsker flere bilder”¹⁷²

Forsøkprosjektet var i følge styret svært vellykket og viste at det var stor etterspørsel etter og interesse for grafikken i deltakerbibliotekene. Det var positiv dekning i lokalavisene og tilbudet ble tatt imot med entusiasme. Fra flere av

¹⁷¹ Hansen, Åse M., Rapport nr. 50434-1/95: *Artoteksentralens historie og virksomhet*, BRODD, HiO 1995, s. 8

¹⁷² Ericson, Anders, *Bok og bibliotek*, 1987: 3, s. 110

deltakerbibliotekene mottok Artoteksentralen brev om hvor lett det var å få lånt ut bildene. Styringsgruppa avgjorde på bakgrunn av den store interessen å fortsette virksomheten som fast tilbud før prøvetiden var over. På bakgrunn av dette ble stiftelsen Artoteksentralen opprettet den 6 juni 1986, med et vedtak i Norske Grafikers styre. Stiftelsen ble registrert og godkjent hos fylkesmann i Oslo og Akershus august samme år¹⁷³. I styret satt nå: 2 representanter fra Statens Bibliotektilsyn, 2 representanter fra NoG, 1 representant fra Norske Billedkunstnere. Fra høsten 1986 ble det ansatt en daglig leder på deltid. Administrasjonen holdt til i NoGs lokaler og arkivet ble plassert i NoGs kjeller.

6. 8. 2 Bildene

For å velge ut hvilke bilder som skulle være med i ordningen ble det satt ned en komité bestående av 1 representant fra Norske billedkunstnere, 1 representant fra NoG og en representant fra Statens Bibliotektilsyn. To i utvalget skulle være kunstnere. Medlemmene av komiteen skulle stå i to år, og kunne gjenvelges en gang. Styret ønsket at komiteen skulle tilstrebe at minst 3/4 av kunstverkene skal kjøpes inn fra de landsomfattende organisasjonene tilknyttet Norske Billedkunstnere, og det ble bestemt at det kun skulle være norsk kunst. I begynnelsen ønsket de å fokusere på grafikk og noen tegninger, siden dette ble beregnet som enklest å sende og pakke. Bredde i billedvalgene (motiv og metode) ble vektlagt i utvelgelsen. Av de 150 bladene som ble kjøpt inn i 1984 til oppstart av prøveprosjektet ble flesteparten valgt ut fra NoG galleri sitt utvalg.

Fra forsøkene med artotek tidligere både gjennom NoG i Norge, og andre forsøk i andre land, mente styret å kunne konkludere med at det ikke hadde vært god nok utskifting av kunsten til å holde interessen oppe. Derfor gikk man nå for sirkulerende depoter. Med de stramme budsjettene de fleste norske biblioteker hadde (og har fortsatt) kunne man heller ikke belage seg på at bibliotekene skulle supplere eller fornye samlingene ved innkjøp. Bibliotekene skulle gjennom Artoteksentralen derfor ikke kjøpe inn grafikken, men leie et utvalg for et år. Hvert depot var 2 kasser med 15 verk i hver kasse, disse beholdt man i et år av gangen.

¹⁷³ NoGs styreprotokoll, juni 1986

I søknaden om støtte fra Norsk Kulturråd mener Artoteksentralen å kunne konkludere ut ifra tidligere forsøk med artotekordninger at formidling står som det viktigste grepet for at en slik ordning skal kunne fungere¹⁷⁴. Innkjøp, innramming og representasjon ble gjort av Artoteksentralens styre slik at mottakerne lett kunne fokusere på lokal formidling. De grafiske bladene var innrammet og pakket slik at det skulle være lett å pakke opp og ned. "Artoteksentralens håndbok" fulgte med depotene som en guide til bibliotekene med praktiske tips om kontroll ved mottak, rapport ved feil, forslag til formidling, kontakt med presse, belysning og utstilling, og priser og betingelser. Her stod også Artoteksentralens vedtekter, leiekontrakt og utlånsregler. Artoteksentralen utarbeidet også en informasjon om kunsten og kunstnerne, to plakater og en brosjyre om ordningen myntet på bibliotekets kunder¹⁷⁵. Jeg har dessverre verken funnet frem til håndboken eller noe av det andre materialet som ble sendt sammen kunsten.

En sekundær intensjon med Artoteksentralen var at kunstnerne som var valgt ut til å være med på artotekordningen også skulle få separate bestillinger på bakgrunn av utleien (fra kundene som lånte bilder hjem). Dette lyktes i svært liten grad og bibliotekene var lite flinke til å markedsføre denne ordningen.

6. 8. 3. Økonomi

Fra Norsk Kulturråd fikk Artoteksentralen kroner 150 000 første året og kroner 115 000 de to neste årene i forsøkperioden¹⁷⁶. Fra NoGs fond fikk de kroner 130 000 delt på de tre årene og i lokale tilskudd fikk Artoteksentralen til sammen kroner 133 250 i prosjektperioden. Støtten fra Norsk Kulturråd ble gitt med forbehold om at det bare var støtteberettiget gjennom de tre forsøksårene, og at Norsk Kulturråd skulle få tilsendt årsrapporter og regnskap. Etter forsøkperioden på tre år skulle Artoteksentralen være selvfinansierende i følge vedtektene. Artoteksentralen startet med 17 depoter a 30 bilder (de to første driftsårene måtte det lages ventelister for kunder - for å dekke dette lånte man 58 uinnrammede bilder og to depotkasser fra NoGs Fond). Grunnkapitalen i Artoteksentralen når de startet på prøveprosjektet bestod av 200 verk (skaffet med tilskudd fra Norsk Kulturråd på

¹⁷⁴ Arkiv, Norsk Kulturråd, søknad nr. 439/84. Mottatt februar 1984

¹⁷⁵ Arkiv, Norsk Kulturråd, søknad nr. 439/84. Mottatt februar 1984

¹⁷⁶ Årsrapport Artoteksentralen, 1985, NoGs protokoll

kroner 380 000). I Artoteksentralens vedtekter stod det at Artoteksentralens virksomhet skulle dekkes av inntektene fra leie av kunst, og at overskudd bare skulle brukes for å utvikle virksomheten i henhold til vedtektene. I 10-års perioden Artoteksentralen var i ordinær drift brukte de ca kroner 600 000.

For å være med på Artoteksentralens ordninger måtte hvert bibliotek betale en leie på bildene. I 1986 var det kroner 10 000 for 30 bilder, i 1988 var det kroner 12 000, men i de haltende siste årene var prisen langt lavere. I 1992 er leien bare på kroner 2 500. I perioden 1986-92 hadde Artoteksentralen til sammen 31 institusjoner som kunder. Bare tre sa opp etter ett år som kunde, og kun tre har vært med hele veien. Mange har vært med tre eller flere år. I et brev til sine kunder i 1994 tilbyr Artoteksentralen at bibliotekene kan disponere bildene mot en abonnentavgift på kroner 1 000 i tillegg til årlig forsikringssum. I 1995 krevde man ikke inn penger overhodet. Kundene lånte bildene vederlagsfritt til Artoteksentralen la seg helt død i 1997.

Grunnet dårlig økonomi åpnet Artoteksentralen i 1991 også for leie til bedrifter, men dette kastet ikke av seg. På kanten av sine egne vedtekter forsøkes det også å innlemme fengselsanstalter i kundekretsen, men derfra kommer det ikke engang noen tilbakemelding.

Allerede i 1987 var Artoteksentralen klar over de vanskene som lå foran dem. Det er ikke lett å drive uten offentlig tilskudd. I 1988 kom i tillegg kutt i kommunebudsjettene og seks depot ble returnert grunnet dårlig økonomi hos bibliotekene. Noe av grunnen til den dårlige økonomien i Artoteksentralen kan tilskrives vel optimistisk budsjettering. Abonnementsinntektene var alltid lavere enn budsjettet, og det ble aldri kalkulert inn svingninger i markedet. På den annen side har også utgiftene vært lavere enn budsjettet (med unntak av 1991). Hovedgrunnen til dette er lave lønninger og at man ikke kjøpte mer grafikk.

I følge en BRODD rapport (oppdragsinstitusjon under Høyskolen i Oslo) bestilt av Artoteksentralen har Artoteksentralen flere ganger henvendt seg til Kulturdepartementet for å få fast støtte, men aldri med positiv tilbakemelding¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Hansen, Åse M., op.cit., s. 9

I 1987 gav man ut tiggerbrev til forskjellige bedrifter og frivillige organisasjoner, men ingenting tyder på resultater. Også til fylkeskommunene ble det sendt tiggerbrev, men heller ikke her fikk man resultater. I St. meld nr. 61 *Kultur i tiden* av 1991-92 kommer det frem at Artoteksentralen også har søkt støtte i form av statstilskudd fra kulturdepartementet for å utvide driften til å også omfatte bedrifter. Departementet mente de allerede støttet samme type oppgaver gjennom Selskapet Kunst på Arbeidsplassen og Landslaget Kunst i Skolen. Kulturdepartementet foreslo derfor en sammenslåing av Artoteksentralen og Kunst på Arbeidsplassen. Artoteksentralen ønsket å utvide sitt felt pga år med dårligere og dårligere økonomi, men en sammenslåing med Kunst på Arbeidsplassen var fra Artoteksentralens side umulig. Kunst på Arbeidsplassen ønsket, ifølge BRODD rapporten, ikke kunstnerisk innblanding i arbeidet og ville ikke klargjøre hva som skulle skje med bibliotekutlånet.

6. 8. 4. Artoteksentralens egne vurderinger og evalueringer

I 1992 sendte Artoteksentralen ut et tilbudsbrev som også skulle fungere som en spørreundersøkelse¹⁷⁸. 135 bibliotek fikk tilsendt forespørsel om de ønsket å være med på artotekordningen og leie depoter for 2 500,- i året. Av disse var det 49 som svarte. 26 takket nei og 23 var interessert.

I Artoteksentralens egen oppsummering mener de at dette viser tydelig at det er bruk for denne type kunstleie, og at hvis prisen hadde vært lavere ville det vært flere kunder. Bakgrunns materialet for denne undersøkelsen er dessverre ikke bevart så det er usikkert hva som lå til grunn for at så mange svarte nei til tross for den lave prisen. Personlig syns jeg det er overraskende at så mange bibliotek takket nei til en slik ordning.

I 1993 gikk en ny undersøkelse ut. Kunder fikk denne gang tilbud om leie depoter for en pris på kroner 4 500. Denne gangen var det 40 av 62 som besvarte forespørselen og halvparten kunne tenke seg kundeforhold. Av de som takket nei var dette begrunnelsene: 9 syntes det var for dyrt, 3 ville bygge egen samling, 4 hadde ikke plass, 2 har prøvd tidligere, men har hatt manglende interesse fra publikum, 2 mener bildeutvalget er for dårlig, 2 av mangel på tid. I følge BRODD rapporten bærer

¹⁷⁸ Hansen, Åse M., op.cit., s. 12

undersøkelsen preg av dårlig tid og desperasjon. Det er for mye fokus på pris, og lite fremtidsplanlegging.

Stillingen som dagligleder forsvant i 1992 pga dårlig økonomi, og fast kontorplass gikk også fløyten. Driften gikk siden på dugnadsbasis, og BRODD rapporten mener dette gjorde at fokuset begynte å sprike og kvaliteten på produktet ble forringet. Anders Ericson i Statens Bibliotektilsyn tok etter hvert ansvaret som kontaktperson og arkivene ble oppbevart i kjelleren hos NoG (hvor det dessverre ble ødelagt under vannlekkasjen).

Etter en ny og bedre gjennomført undersøkelse i 1994 kom Artoteksentralen frem til disse momentene for selvkritikk:

- Kjøpt kunst publikum ikke vil ha
- Sykehus har ikke samme utbyttings behov
- Bibliotek og sykehus er mer interessert i å eie enn gått utifra
- Bibliotek er ikke opptatt av kunstformidling
- For snevare budsjett¹⁷⁹

Konklusjonen Artoteksentralen kommer frem til er at ideen er god, men uten statsstøtte er det bare å legge inn årene. Dessverre fikk aldri Artoteksentralen permanent statsstøtte. Ene og alene idealisme holdt liv i Artoteksentralen til den led en stille død i 1996. Bildene ble overført til Rikshospitalet hvor de i dag fungerer som Artotek for pasientene .

Hansen mener styret så problemene, men ikke klarte å gjøre noe med dem fordi de hadde en blind tro på at eneste utvei var statlig støtte, og på den måten stagnerte Artoteksentralen seg selv.

I et brev til Kulturdepartementet konkluderer Artoteksentralen med at grunnen til skranten fremgang var lite foretningstalent og ikke Artoteksentralens virksomhet

¹⁷⁹ Hansen, Åse M., op.cit., s. 14-15

generelt¹⁸⁰. BRODDs analyse støtter denne konklusjonen, men mener videre at Artoteksentralens egne undersøkelser kom altfor seint og var altfor dårlig gjennomført. Det eneste man avverget var å få tilbake en haug med bilder når NoG ikke hadde lagerplass.

I mai 1995 gjennomførte BRODD flere intervjuer av Artoteksentralens kunder (pasient-, fylkes- og folkebibliotek) om artotekordningen.

For folke- og fylkesbibliotekenes del var det mange som mente prisen var vel drøy. Noen mente kunst ikke hører hjemme i bibliotek og at Artoteksentralen konkurrerer med lokale kunstinstitusjoner. Halvparten av de intervjuede mente artoteksentralen fungerte greit praktisk, mens andre mente det var tungvint. Merarbeidet trakk ned hos de fleste. Alle bibliotekene hadde hatt problemer med utstilling og dermed formidling av kunsten. Noen brukte brosjyren, mens andre mente den var dårlig eller ubrukkelig. Alle meldte om stort behov for utskifting av kunsten. En del klaget også over manglende service og oppfølgingsapparat.

Sykehusene påpeker andre ting de fant problematisk. En gjenganger var at motivene var dårlig tilpasset sykehus, slik at mye av billedmaterialet ble liggende ubrukt. Noen mente kunstnerne har hatt for mye å si for utvalget. Dette kan tolkes som at uttrykket til tider var for moderne eller vanskelig for publikum. Informasjonspermene hadde vært lite brukt i sykehusene. Inntrykket mitt er at det for brukerne spilte liten rolle hvilken kunstner og teknikk det var, bare bildet ble oppfattet som dekorativt. En del klaget på vanskeligheter med det praktiske arbeidet i forbindelse med depotkassene. Mange av sykehusene hadde egne artotektilbud. Noen var tilknyttet andre organisasjoner og andre igjen hadde egne samlinger.

BRODD konkluderer med at det var idealisme som hadde vært grunnpilaren i Artoteksentralens virksomhet. Det foretningsmessige ble ikke ivaretatt. Det økte kunstsalg som Artoteksentralen håpet å oppnå uteble. Alle pengene ble brukt til kjøp av kunst, rammer og kasser. Ingenting ble spart til uforutsette utgifter, og dette påvirket servicen.

¹⁸⁰ Hansen, Åse M., op.cit., s. 16

Billedutvalget hadde også vært problematisk. Publikum ønsket seg noe dekorativt å ha på veggen, og bildene falt ikke alltid i smak. Det kan synes som at hensynet til kunstnerne hadde veid tyngre enn publikums. Det er likevel uten tvil økonomien som stanset prosjektet.

6. 9. Drøfting / oppsummering

Den siste perioden i min undersøkelse må kunne sies å ha vært grafikkens storhetstid, men også dens nedgangstid. I 1960 og -70 årene ble grafikken populær og svært utbredt. Ved hjelp av en politisk drivkraft for å spre kunnskapen om kunst og hjelpe kunstnerens kår, trakk grafikken det lengste strået og fikk god støtte til å spre sin kunst. Grafikken ble foretrukket og ble spredt for det ganske land. Grafikken og sosialdemokratiets kunstpolitikk gikk som hånd i handske, og grafikken var uten tvil periodens kunstpolitiske vinner. Det er ikke tilfeldig at når man tenker på kunst fra denne perioden, så kommer grafikken fort på netthinnen.

De gode tidene førte ikke til at NoG hvilte på laurbærene av den grunn. De startet opp med mange nye prosjekter. Noen prosjekter strandet ganske fort, mens andre finnes den dag i dag. Opprettelsen av GUS var nok det viktigste som skjedde for grafikerne siden foreningen ble stiftet i 1919, og helt i tråd med det politiske landskapet på denne tiden. GUS hadde stor betydning fordi det var uhyre viktig for grafikerne å kunne selge kunst gjennom egne instanser, og det å ha et eget galleri var veldig viktig for salg av grafikk og kontinuerlig formidling. Et permanent utstillingsvindu de selv bestemte over var sterkt ønsket av medlemmene. Kunstnerstyrte gallerier lå helt i tiden kulturpolitisk, og hadde nok mye å si for avgjørelsen. Paradoksalt nok virker driftingen av galleriet ganske tilfeldig, selv om GUS som organ og galleriet som et vindu utad var viktig for grafikerne.

Et viktig prosjekt som kom litt sent i forhold til mine utvalgte periode, men som jeg likevel valgt å ta med siden jeg synes arbeidet var viktig og typisk for NoGs formidlingsstrategi, er Artoteksentralen. Det var interessant å lese om det arbeidet som ble gjort for å legge til rette for formidling og omvisningsarbeide med artotek-kunsten. Det ble laget brosjyrer med informasjon om kunstnerne og kunsten, og det ble spesifikt sagt at dette var et viktig arbeide. Også montering ble lagt vekt på,

og med kunstkassene fulgte det også beskrivelse av hvordan man skulle montere utstillingen. Dette er meget interessant siden det er så lite av slikt arbeid som er nevnt andre steder. Artoteksentralen var et godt tiltak som dessverre gikk dukken på økonomien. Interessant nok har også vår nåværende kulturminister tatt til ordet for å starte opp med Artoteksentral igjen¹⁸¹.

¹⁸¹ Høringsbrev Regjeringen, 2006/00811 KU/KU2 AAH:akv

7. Konklusjon

Grafikk er en spesiell kunstnerisk teknikk, fordi den trykkes i flere eksemplarer samtidig som hvert trykk defineres som originale kunstverk. Flere utgaver av samme kunstverk gjør at prisen kan være lav i forhold til annen originalkunst.

Da foreningen NoG ble opprettet i 1919 var det for å ivareta grafikernes rettigheter og kunstneriske forhold, og å forsøke å bedre disse. Grafikken slet med en lav status i forhold til andre bildende kunster, og foreningsarbeidet ble kanskje derav både vanskeligere og viktigere enn for andre kunstnerorganisasjoner.

I tillegg til å være en ren kunstnerorganisasjon som kjemper for grafikernes rettigheter ønsket NoG å drive grafikkformidling til publikum. Allerede under første utstilling i 1922 blir det tydelig at NoG hadde klare retningslinjer for sin formidlingspolitikk. De ønsket å spre kunnskapen om grafikk, skaffe kjøpere og samlere. Foreningen hadde altså også som mål å fungere som salgskanal for grafikken.

Det blir tidlig tydelig i gjennomgang av styrets protokoller at det var gjennom utstillinger foreningen ønsker å gjøre grafikken kjent. Selv om hovedformidlingsformen var rene utstillinger, kom det etter hvert mer pedagogiske tanker inn i formidlingsarbeidet. Grafikerne hadde forståelse for sin situasjon der originalitetstvilen hos publikum står som en barriere i formidlingen. Gjennom utstillinger som *Hva er grafikk?* ønsket NoG å øke kjennskapen til hvordan man lager grafiske blad. På den måten ønsket de å spre kunnskap omkring den kunstneriske prosessen, og forståelsen for at hvert blad er et originalt verk selv om det trykkes i ”opplag”.

I gjennomgang av styrets protokoller har jeg inntrykk av at utstillingsarbeidet ofte var tilfeldig. I forbindelse med Blomqvistutstillingen og noen av jubileumsutstillingen ble det skrevet gode og gjennomgående avisartikler om NoGs utstillinger. Gjennom artiklene kan man få inntrykk av at det er mer planleggingsarbeid bak utstillingen enn det som står beskrevet i styrets protokoller. Til Blomqvistutstillingen ble det gjort mye for å skape oppmerksomhet rundt utstillingen, blant annet gjennom en artikkel i

*Kunst og Kultur*¹⁸². Dette skapte oppmerksomhet blant publikum og presse, og med utgangspunkt i denne positive erfaringen skulle man tro at dette ville bli en trend for foreningens formidlingsarbeide. Til min overraskelse har jeg funnet lite i foreningens protokoller og andre medier som tilsier at det har vært aktivt forsøkt gjennomført lignende aktivitet ved de påfølgende utstillingene. Gjennom avisartiklene til 50-års jubileumsutstillingen får jeg likevel distinkt inntrykk av at foreningen har utformet utstillingen med et historisk budskap for øye. Jeg har ikke funnet detaljerte beskrivelser av dette arbeidet i styreprotokollen. Jeg har i det hele tatt funnet meget få antydninger om monteringsanvisninger, omvisningsarbeide eller annet formidlingsarbeid i styrets protokoller. Det er likevel klart at det ble gjennomført et gjennomtenkt formidlingsarbeide, hvertfall ved noen utstillinger, slik det fremkommer i avisartikler.

Begrepet formidling er et forholdsvis nytt begrep og kanskje er det derfor jeg finner så lite detaljbeskrivelser i styreprotokollene. Når det presiseres at en utstilling på grafikkveggen i Kunstnernes Hus bør ”henges pent” er dette av unntakene. Det kan til tider virke som om det stort sett blir tenkt lite på hvordan monteringen og omvisningsarbeid virker inn på publikum. Selv om jeg ikke har funnet mye om den praktiske formidlingen utover det å arrangere utstillinger, er det ingen tvil om at foreningen har jobbet med å spre grafikken og kunnskapen om grafikken. Gjennom en mengde utstillinger og andre tiltak har de spredt grafikken både i Norge og i utlandet. Det er tydelig at vandreutstillinger står sterkt i foreningens formidlingsarbeide. De starter allerede med første utstilling, og fortsetter med vandreutstillinger ut hele min undersøkelsesperiode. Det er veldig mange av disse utstillingene som gikk dårlig økonomisk, mens andre igjen blir store salgsvinnere slik som flere av vandreutstillingene som ble sendt til USA.

Selv om det generelt nevnes lite om formidlingsarbeidet i styreprotokollene er det likevel tydelig at foreningens formidling bar frukter. I forbindelse med Riksgalleriets grafikkutstillinger fulgte en kunstner fra foreningen utstillingene og gjennomførte omvisninger. Det er beskrevet i styrets protokoll at det var NoG som overtok utformingen av utstillingen og materialet som skulle følge etter to mislykkede

¹⁸² Langaard, Johan H., *Kunst og Kultur*, x, 1922

utstillinger hvor Riksgalleriet hadde regien. Dette skal ha hatt en meget positiv virkning og utstillingene ble en stor hit i flere år fremover med mye salg. Dessverre har jeg kun kommet over en av disse utstillingenes kataloger, og i styreprotokollene blir formidlingsarbeidet beskrevet veldig overfladisk.

Foreningens helhetlige formidlingsstrategi virker å ha vært ganske tilfeldig. De ønsker å spre kunnskapen om norske grafikk, men jeg finner lite om hvordan dette skal oppnås. Selv når foreningen får eget galleri i 1972 har jeg funnet svært lite som antyder en gjennomtenkt formidlingsstrategi i galleriet. I mine undersøkelser fant jeg et rundskriv hvor det ble sendt ut forespørsler til medlemmene om de kunne ha omvisninger med skolebarn i galleriet. Noe det var stor oppslutning rundt. Jeg har imidlertid ikke funnet noe som beskrev om det faktisk ble gjennomført og i tilfelle hvordan. På en generalforsamling i 1978 kom det frem at medlemmene var misfornøyde med NoGs formidlingsarbeide, og det ble slått fast at NoGs utstillingsvirksomhet generelt var preget av tilfeldighet og lite planmessighet både i Norge, Norden og i utlandet forøvrig¹⁸³. Det kan synes som om dårlig planlegging skapte flere av problemene foreningen møtte i formidlingsarbeidet. Som for eksempel da de ansatte en sekretær til galleridriften uten å ha tatt med kostnadene rundt dette med i prosjektbudsjettet. Lønnen til sekretæren spiste opp mesteparten av den offentlige støtten. De klarer å redde galleridriften ved å tappe foreningskassen og NoGs fondkasse, men står veldig svekket tilbake.

Det kan virke som om det var mange prosjekter som ble startet av foreningen uten at det var noen strategisk tenkning bak eller et økonomisk grunnlag for oppstart. Kanskje var dette eneste mulighet til å få i gang nye prosjekter, nemlig å hoppe ut i det og håpe at de økonomiske rammene kom på plass etter hvert. Det kan være nærliggende å tenke at det også kan ha sammenheng med liten mulighet til å tenke planmessig og realistisk i forhold til den forretningsmessige delen. Foreningens økonomi gjorde det vanskelig å planlegge prosjekter langt inn i fremtiden. Samtidig fikk prosjekter ofte mer støtte fra offentlige organ enn hva som i utgangspunktet loves. Det kan argumenteres for at dette var en gjennomtenkt strategi fra NoGs side.

¹⁸³ NoGs styreprotokoll, mai 1978

Det er en klisjé at kunstnere ikke kan business, men i noen tilfeller kan det likevel virke som at NoG ikke makter å få en god drift av prosjekter de setter i stand. Likevel er det ingen tvil om at foreningen skapte mye med få midler, og at de var flinke til å se hvordan det kulturpolitiske landskapet beveger seg, og ikke minst trekke veksler på denne kunnskapen. De fulgte med i hva det offentlig la til rette for gjennom stortingsmeldinger, og fikk på den måten mange spennende formidlingsprosjekt på beina.

Foreningen har opplevd store svingninger i interesse fra publikum, presse, utstillingsinstitusjoner og kjøpere gjennom tidene. Fra å lide under svært dårlige kår fra oppstart og frem til etter krigen blir 1960 og 70 årene virkelig gode år for norsk grafikk. Grafikk ble sett på som en interessant kunstnerisk teknikk hvor man kunne eksperimentere i stor skala. Grafikken fikk også god hjelp av de offentlige formidlingsorganene i 1950, 60 og 70 årene. Kunst og kultur skulle spres for hele landet og grafikk ble ofte valgt. Disse årene ble det startet mange spennende prosjekter som involverte grafikk. Utover på 1980-tallet opplevde foreningen en nedgang i interessen igjen. Grunnen til dette kan være mangefasitert. Fotografiet kom på banen og tok på mange måter over rollen som spennende kunstnerisk og eksperimentell teknikk. I tillegg kan det virke som om markedet var mettet for grafikk. Tre tiår med grafikk hadde kanskje vært nok for et lite land som Norge. Også økonomiske nedgangstider kan ha hatt innvirkning på den nedgangen som kom.

Foreningen har gjennom tidene fått mye drahjelp fra det offentlige. De hadde nok selv stor påvirkningskraft i forhold til dette, som da NoG tok kontakt med Riksgalleriet for å få i gang vandreutstillinger. NoG igangsatte også selv en mengde prosjekter med offentlige støtte. Foreningen var flink til å lese sin egen posisjon i forhold til den statlige kulturpolitikken og tilrettelagt formidlingsarbeidet etter statens satsningsområder. NoG starter flere ganger prosjekter som er nevnt i stortingsmeldinger eller på annen måte er satsningsområdet for Staten. Prosjekter som opprettelsen av GUS og Artoteksentralen er typiske i så måte.

Da foreningen opprettet GUS i 1972 ble det bestemt at galleriet ikke skulle være et ren kommersielt galleri, men et kulturtilbud og derfor basert på og avhengig av offentlig støtte. Foreningen har et idealistisk ståsted, og setter økonomisk vinning i

bakerste rekke. Samtidig er det et uttalt mål å hjelpe grafikerne til å kunne leve av kunsten sin. Det virker på meg som om NoG på en side ønsker å selge mye, men samtidig ikke ønsker å være kommersielle. I min gjennomgang av foreningens formidlingsarbeide mener jeg at det er tydelig at NoG befinner seg i det inklusive kretsløpet i forhold til det teoretiske perspektivet for undersøkelsen. Foreningen er en kunstnerforening for grafikere, og man må være medlem for å få tilgang på for eksempel de formidlingstilbudene foreningen har. NoG stiller også visse krav for medlemskap.

Det kan til tider virke som om foreningens formidlingsarbeide er mer for grafikernes sin del enn for publikum. Og dette er kanskje ikke så unaturlig når det er en kunstnerstyrt forening som står bak formidlingen. I mine øyne kunne nok kanskje formidlingen blitt bedre tatt vare på om den ble helt skilt ut fra foreningens drift, slik de forsøker gjennom GUS. Men siden GUS er underlagt NoG er det likevel foreningens forskrifter som preger formidlingsarbeidet. Foreningens hovedformål er å ta vare på sine medlemmer, og dette er kanskje ikke alltid forenelig med god kunstformidling.

8. Sammendrag av oppgaven

Foreningen Norske Grafikere ble stiftet i 1919. Det var først og fremst grafikernes vanskelige trykkeforhold, dårlige utstillingslokaler, liten representasjon i Bildende Kunstneres Styre og behovet for en egen jury for Høstutstillingen som dannet grunnlaget for opprettelsen av foreningen.

Gjennom tidene har foreningen opplevd store svingninger i grafikkens popularitet. Etter en meget trang og vanskelig oppstart kom det etter hvert oppgangstider for grafikken. I etterkrigstiden begynte interessen for grafikk å vokse, og utover på 1960-tallet nærmest eksploderte denne interessen. Grafikk ble aktivt brukt av Staten for å fremme norsk kunst både i innland og utland, og en rekke spennende prosjekter ble igangsatt. Arbeiderpartiets ønske om å oppdra befolkningen i landet gjennom kunst og kultur, har hatt mye å si for den oppsvingen grafikken opplevde i 1960- og 70 årene. Flere foreninger valgte grafikk for å spre kunst til flere lag av befolkningen, og de fikk også gaver og økonomisk støtte fra staten til å tillegne seg grafiske verk.

Et interessant aspekt med Norske Grafikeres formidlingsarbeidet er at grafikken gjennom tidene har slitt med lav status som kunstform, og ikke blitt verdsatt på lik linje med annen billedkunst verken av kunstnere eller publikum. Dette gjør formidlingen spesielt viktig. Også kompleksiteten i den kunstneriske teknikken gjør dette arbeidet spesielt. Gjennom oppgaven ønsker jeg å se hvordan foreningen løser denne utfordringen. Norske Grafikere er en fagorganisasjon for grafikere i Norge og styres derfor også av grafikere. Følgelig blir også formidlingsarbeidet påvirket av dette utgangspunktet.

Begrepet kunstformidling har mange forskjellige defineringer i kunsthistorisk teori. I oppgaven forholder jeg meg til Dag Solhjells teorier, og begrenser begrepet til to av Solhjells defineringer:

1. Kunstformidling betegner alt det som gjøres med et kunstverk etter at det er skapt, frem til de henger på veggene i et hjem eller på andre måter forsvinner ut av kunstsektoren.
2. Kunstformidling består i det kritiske og pedagogiske arbeidet som utføres for å bringe kunstverk i kontakt med publikum.

Solhjell tar utgangspunkt i Pierre Bourdieus teorier om kulturelle felt fra boken ”The Field of Cultural Production” for sin forståelse av den norske kunstformidlingen¹⁸⁴. Bourdieu deler inn den franske kunstinstitusjonen i to motsatte delfelt; det autonome og det heteronome. Solhjell overfører dette systemet på den norske kunstinstitusjonen. Han kaller feltene for kretsløp og gir dem navnene det eksklusive kretsløp og det kommersielle kretsløp. Solhjell legger videre til det inklusive kretsløpet som er spesielt for den norske kunstformidlingen.

¹⁸⁴ Solhjell, Dag, op.cit., s. 28- 48

9. Vedlegg

Vedlegg nr. 1

Foreningen Norske Grafikeres første lover:

- I. Foreningen ”Norske Grafikere”s formål er på beste måte å vareta norske grafiske kunstners felles interesser.
- II. a) Foreningens aktive medlemmer består av kunstnere, det vites å beskjeftige seg med grafisk kunst (radering, litografi og tresnitt).
b) Passive medlemmer kan optas. Dog må der til en hver tid ikke være flere enn der er aktive medlemmer.
- III. Foreningens styre utgjøres av formann, viceformann, kasserer og sekretær (2 eldre og 2 yngre kunstnere).
- IV. Generalforsamling avholdes en gang om høsten hvert år
- V. Det kan innkalles til ekstraordinær generalforsamling med 14 dagers varsel, når styret eller en tredjepart av foreningens medlemmer finner det påkrevd.
- VI. Medlemskontingenten settes for aktive medlemmer foreløbig til Kr. 20.00 pr. år, og innbetales forskuddsvis, Medlemmer varsles når kontingent utestår. Utmeldelse skjer skriftlig til sekretæren.
- VII. Ved opptagelse av nye medlemmer, innsender disse mindst 3 arbeider til styret. Etter innstilling av dette, optas de på generalforsamling. Kontingent betales for det kalenderår hvori innmeldelse skjer.
- VIII. Passive medlemmer betaler årlig kontingent á Kr. 50.00. De har ikke stemmerett på foreningens generalforsamlinger. De erholder, foruten fri adgang til foreningens utstillinger og et frieksempel av foreningens publikasjoner, hvert år et godt grafisk arbeide, der tilfaller dem efter loddtrekning. Aktive medlemmer yder efter tur et signert og nummerert grafisk arbeide til denne loddtrekningen.

Vedlegg nr. 2

Foreningen Norske Grafikeres formenn 1919 – 1980:

Henrik Lund	1919-1925
Olaf Willums	1925-1929
Anders C. Svarstad	1929
Kristofer Sinding-Larsen	1930-1938
Hans Holm	1939-1946
Chrix Dahl	1946-1953
Rolf Rude	1953-1964
Einar C. Hellem	1964-1970
Kari Dannevig	1970-1971
Anne Breivik	1971-1973
Asle Raaen	1973
Berit Arnestad	1974-1975
Oddvar Løkse	1975-1977
Dag Fyri	1978
Bjørn Willy Mortensen	1979-1980

Vedlegg nr. 3

Utstillere Blomqvist 1922:

Astri Aasen

Mons Bredvik

Harald Brun

Sigurd Bærheim

Alfhild Børsum Johnsen

Arent Christensen

Christian Christensen

Ragnhild Ender

Kristofer Eriksen

Olaf M. Holwech

Sverre Johnsen

Arne Kavli

Henrik Lund

Per Lund

Rolf Lunde

Edvard Munch

Kristian Oppegaard

Reidar Petersen

Lorentz Harboe Ree

Ørnulf Salicath

Guido Scjølberg

Aagot Schøyen

H. K. Stabell

Gundmund Stenersen

A. C. Svarstad

Inger Sverdrup

Henry Thue

Signe Walle

Olaf Willums

10. Illustrasjoner:

(fjernet for registrering i DUO)

11. Liste over illustrasjoner

1. Forside hovedfagsoppgave: Utsnitt fra jubileumskatalog forside, Norske Grafikere 50 års jubileum, 1969
2. Forside kapittel 4: Christian Christensen, *Ibsengården i Vika*, teknikk – ukjent. I: *Sort og hvitt, Norske Grafikeres hefte*, 1932
3. Olaf Willums, utstillingsplakat Blomqvist, 1922, I: *Norske Grafikere*, Rude
4. Forside kapittel 5: Henrik Finne, *Fiskere*, fargetresnitt, 1942
5. *Annonsørenes utstilling*, utdrag fra *Norske Grafikere 40 år*
6. Foto: hentet fra boken Kunst-Norge, Oslo 1995, s. 197
7. Forside kapittel 6: Rolf Nesch, *Fugl*, Metalltrykk, 1969
8. Forsiden på boken om Norske Grafikere av Landslaget Aktuell Kunst, 1956
9. Forsiden på jubileumskatalogen, *Norske Grafikere 50 års jubileum*, 1969

12. Liste over forkortelser brukt i oppgaven

BKS – Bildende Kunstneres Styre

GUS – Grafikernes Utstillingsservice

KUD – Kirke- og undervisningsdepartementet

NBFO - Norske Billedkunstnernes Fagorganisasjon

NBKF - Norske Bildende Kunstneres Forening

NoG – Norske Grafikere

NGF – Norske Grafikeres Fond

NGU – Nordisk Grafikkunion

NOU – Norges offentlige utredninger

Nr. - nummer

KIS – Kunst i Skolen

Kap. - kapittel

LAK – Landslaget Aktuell Kunst

UB – Universitetsbiblioteket

UD - Utenriksdepartementet

Op.cit. – i det siterte verk

St. meld. - Stortingsmelding

13. Litteraturliste

13. 1 Bøker:

Askeland, Jan

Profiler i norsk grafikk

Dreyers forlag, Oslo 1960

Berg, Knut (red)

Norges Malerkunst bd. 2

Gyldendal, Oslo 1993

Billing, Greta

Kulturpolitikk og samfunnsforandring

Universitetsforlaget, Oslo 1978

Bjander, Knut m.fl.

Kulturpolitikk og kulturforskning

Universitetsforlaget, Stavanger 1983

Breivik, Anne

Om grafikk

Tiden norske forlag, Oslo 1977

Breivik, Anne,

Billedkunst og kunsthåndverk,

I: Kultur og kulturpolitikk. Norsk Kulturråd - fortid og fremtid,

Cappelen, Oslo 1985

Bø-Rygg, Arnfinn / Sørby, Hild (red)

Kunst- og kulturformidling

Universitetsforlaget AS, Drammen 1985

Danbolt, Gunnar

Blikk for bilder

Norsk Kulturråd, Oslo 1999

Danbolt, Gunnar

Norsk kunsthistorie

Det norske samlaget, Oslo 1998

Duelund, Peter

Kunstens vilkår

Akademisk forlag, København 1994

Eng, Helga

Kunstpædagogik

Aschehoug, Kristiania, 1918

Flor, Harald og Fyri, Dag

Norske grafikere i dag: 141 kunstnere presenterer seg selv

Tanum-Norli, Oslo 1979

Helliesen, Sidsel

Norsk grafikk gjennom 100 år

Aschehoug, Oslo 2000

Hodne, Bjarne (red.)

Kulturstudier

Kulturforståelse, kulturbrytninger, kulturpolitikk

Norges forskningsråd, Bergen 1998

Klausen, Arne Martin

Kunstsosiologi

Gyldendal Norsk Forlag , Oslo 1977

Kultur og Kulturpolitikk

Norsk Kulturråd – Fortid og Framtid

Cappelen, Oslo 1985

Lindberg, Anna Lena

Kunstpædagogikens dilemma

Studentlitteratur, Lund 1989

Lund, Christian / Mangset, Per / Aamodt, Ane

Kunst, kvalitet og politikk

Norsk Kulturråd, Oslo 2001

Lyche, Ingeborg

Norsk kulturfond – oppgaver og muligheter

Universitetsforlaget, Oslo 1976

Malmanger, Magne/ Parmann, Øystein/ Askeland, Jan/ Matheson, Fredrik

Norsk kunst i dag (Kunst- og kulturserien)

Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1967

Mangset, Per

Kulturliv og forvaltning

Universitetsforlaget, Oslo 1922

Mangset, Per / Aslaksen, Ellen / Arnestad Georg

Studier i kulturliv og kulturpolitikk

Høyskoleforlaget AS, Oslo 1999

Norske Grafikere

Medlemmer av foreningen Norske Grafikere

Landslaget Aktuell Kunst, i samarbeid med

Foreningen Norske Grafikere og

Det KGL. Norske Utenriksdepartement, Oslo 1956

Rude, Rolf / Helliesen, Sidsel

Norske Grafikere: Norsk Grafikks kår: Et tilbakeblikk ved Foreningen Norske Grafikeres 50-årsjubileum

Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1973

Solhjell, Dag

Kunst-Norge

Universitetsforlaget AS, Oslo 1995

Solhjell, Dag

Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime, Kunstpolitikk 1850-1940

Unipub, Oslo 2005

I: *Norsk Kulturpolitikk 1814 – 2014*, Unipub, Oslo 2004 -

Solhjell, Dag

Fra akademiregime til fagforeningsregime, Kunstpolitikk 1940-1980

Unipub, Oslo 2005

I: *Norsk Kulturpolitikk 1814 – 2014*, Unipub, Oslo 2004 -

Thorsen, Helge

Norske Grafikere: medlemmer av foreningen norske grafikere

Landslaget Aktuell Kunst, Oslo 1956

Urnes, Johan Fredrik

Kunst i storforetakenes tid

Fagbokforlaget, Oslo 2001

Vestheim, Geir

Kulturpolitikk i det moderne Noreg

Samlaget, Oslo 1995

Willum, Olav / Ingebretsen, Eli
Om Grafisk Kunst
Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1928

106 Norske grafikere
Landslaget Aktuell Kunst, Oslo 1965

13. 2. Artikler, oppgaver, studier, rapporter:

Birkeland, Steinar
Kunstnerstyrt formidling
Seminararbeid i Kultur og fritid
Høgskolesenteret i Rogaland, 1987

Ericson, Anders
Artoteksentralen
Bok og bibliotek , 1987: 3

Forseth, Aud / Lian, Aud K.
Artotek. Kunstutlån i bibliotek
Hovedoppgave v/ statens bibliotek høgskole, 1988

Gjørsv, Inger Lise (formann, Kunstformidlingsutvalget),
*Formidling av billedkunst og kunsthåndverk / Fra et utvalg oppnevnt ved kongelig
resolusjon av 17. mars 1978; avgitt til Kirke- og undervisningsdepartementet 12.
november 1981.*
NOU 1981
Universitetsforlaget, Oslo 1981

Glabek, Ingeborg
Modernismens kunstformidling, et paradoks?
Terskel nr. 12,
Oslo, 1994

Grung, Grethe

Folket trenger kunsten, kunsten trenger folket

Landslaget Aktuell Kunst som Kulturpedagogisk prosjekt 1953-84

Hovedoppgave i Massekommunikasjon og kulturfag

Universitetet i Bergen, 1992

Hansen, Åse M.

Artoteksentralens historie og virksomhet

Rapportnr. 50434-1/95

BRODD rapport, HiO 1995

Jubileumsutstillingen

Kunst og kultur, 1914.

s 251-255

Lahngaard, Johan H.

Om sort- og hvitt- kunst i sin almindelighet og hos oss

Kunst og kultur, X, 1922

Lund, Jørgen

Kunstformidling

Terskelen nr. 12, Oslo 1994

Nasjonal plan for formidling av billedkunst og kunsthåndverk

Kulturdepartementet, Oslo 1994

Odland, Sigrid Eline

Kunsten ut til folket? : fra Riksgalleriet til Riksutstillinger 1952-1992

Hovedoppgave, Kunsthistorie UiO

Oslo 2000

Rustad, Lotte Thorsen

Kunstnerstyrt formidling.

Kand. oppgave

HiS-ØKS, Stavanger 1997

Sinding Larsen, Kristofer

Norsk grafikk i det 20 århundre

Kunst og Kultur, Oslo 1941

Stavrum, Gunnar

Kunstnerstyrt formidling

Statusrapport fra evalueringsprosessen

FOU-rapport nr 122/93

Agder distrikthøgskole, 1993

Stenstadvold, Håkon

For folkeopplysning om kunst

Bonytt – Årg. 5 nr. 9-10, 1945, ss 120-122

Stålhane, Jan

Utviklingen av museumpedagogikk i Norge

Magisteroppgave, UiO 1977

13. 3. Arkiv:

Norske Grafikere arkiv

- Styreprotokoller 1919 – 1987

Norsk Kulturråd arkiv

- Saksarkiv

- Brevarkiv

Riksutstillinger arkiv

- Brevarkiv

13. 4. Avisartikler og anmeldelser:

Borges Handel og Sjøfarts tidende

Norske grafikere i Kunstnernes Hus

25. august 1969

Dagbladet

Grafikere. Utstilling hos Blomqvist

22. september 1922

Dagbladet

Ny samling norsk grafikk til UB

10. mars 1965

Dagbladet

*Norsk grafikk gjennom 50 år, Jubileumsutstilling i Kunstnernes Hus fra Nordhagen
og Munch – til dagens unge*

19. august 1969

Gjengangeren

Norske grafikere jubilerer i Kunstnernes Hus

26. august 1969

Morgenbladet

Norske Grafikere og Einar Sandberg

16. september 1922

Romerrikets blad,

Norske Grafikere

28. januar 1971

Vårt Land

Norske Grafikeres Jubileumsutstilling

27. august 1969

13. 5. Stortingsmeldinger:

St. meld. Nr. 67

Om Statens vandreutstillinger av kunst: Riksgalleriet

1952

St. meld. Nr. 8

Om organisering og finansiering av kulturarbeid

1973-74

St. meld. Nr. 52

Ny kulturpolitikk (tillegg til St.meld. nr. 8)

1973-74

St. meld. Nr. 41

Kunstnerne og samfunnet

1975-76

St. meld. Nr. 61

Kultur i tiden

1991 - 92

13. 6. Kataloger:

Astrup, Ingebjørg / Fenn, Harald

Nordisk Billedkunst 1995-96

Oslo, 1995

Grafikk: norsk kunstgrafikk i dag

Norske Grafikere 75 år

Grøndahl Dreyer, Oslo 1994

Dette syns vi du bør vite om ekte grafikk og om norske grafikere

Norske Grafikere, u.å.

Faber, Hege Charlotte Lysholm

Nordisk grafikksymposium

Trondheim, 1993

Grafikk. Teknikk og historie

Katalog for Statens vandreutstillinger

Bergen Billedgalleri og Kontor for Kunst og Kulturarbeid

Bergen, 1951

Ingebritsen, Eli

Om norsk grafisk kunst

Oslo, 1928

Norske Grafikeres Iste utstilling september 1922, Blomqvist Kunsthandel,

Lund, Henrik, Willums, Olaf, Svarstad, A. C. , Eriksen, Kristofer,

Fabritius & Sønner, Kristiania 1922

Norske Grafikere

40 år Jubileumsutstilling

Kunstnernes Hus

Bergen Kunstforening

Oslo, 1960

Norske Grafikere

50 års jubileum

Kunstnernes Hus

Stavanger Kunstgalleri

Kirstes Boktrykkeri, Oslo 1969

Norske Grafikere 60 år

Jubileumsutstilling 1979

Munch museet

Oslo, 1979

Norsk Forening for Grafisk Kunst

En 90- års markering

Nasjonalgalleriet

Oslo, 1998

Sort og hvitt, Norske Grafikeres hefte

Kunstforlag, Oslo 1932